

ಭಾರತೀಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ನಿರ್ಮಾಣಕಾರ

ಭವಭೂತಿ

ಮೂಲ ಲೇಖಕರು: ಜಿ. ಕೆ. ಭಟ್

ಅನುವಾದಕರು: ಡಾ|| ಕೆ. ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ



ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಕಾದೆಮಿ

Bhavabhuti—Kannada translation by K. Krishnamoorthy of G.K. Bhat's Monograph in English, Sahitya Akademi, New Delhi (1984) SAHITYA AKADEMI
REVISED PRICE Rs. 15·00

First Published : 1984

ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಕಾದೆಮಿ

ಪ್ರಧಾನ ಕಾರ್ಯಾಲಯ :

ರವೀಂದ್ರಭವನ, ೩೫, ಫಿರೋಜಶಾಹ ರಸ್ತೆ, ನವದೆಹಲಿ—೧೧೦ ೦೦೧.

ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಕಾರ್ಯಾಲಯಗಳು :

೨೯, ಎಲ್ಡಾಮ್ಸ್ ರಸ್ತೆ, ತೇನಾಂಪೇಟ್, ಮದ್ರಾಸ್–೬೦೦ ೦೧೮.

ಬ್ಲಾಕ್ V—ಬಿ, ರವೀಂದ್ರ ಸರೋಬರ್ ಸ್ಟೇಡಿಯಮ್, ಕಲಕತ್ತಾ–೭೦೦ ೦೨೯.

೧೭೨, ಮುಂಬಯಿ ಮರಾಠಿ ಗ್ರಂಥ ಸಂಗ್ರಹಾಲಯ ಮಾರ್ಗ, ದಾದರ್, ಮುಂಬಯಿ ೪೦೦ ೦೧೪.

ನಾ SAHITYA AKADEMI
REVISED PRICE Rs. 15·00

ಮುದ್ರಕರು : ಡಯೊಸೀಸನ್ ಪ್ರೆಸ್, ಮದ್ರಾಸ್–೬೦೦ ೦೦೭.

ಪರಿವಿಡಿ

ಪುಟ		ಅಧ್ಯಾ.
1.	ಕವಿಯನ್ನು ಕುರಿತು	5
2.	ಭವಭೂತಿಯ ಕೃತಿಗಳು ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂಪರ್ಕಗಳು ...	10
3.	ಭವಭೂತಿಯ ಕಾಲ ಮತ್ತು ಕಾಲಸ್ಥಿತಿಗಳು ...	13
4.	ಭವಭೂತಿಯ ನಾಟಕಗಳು	21
5.	ಭವಭೂತಿಯ ಕಲೆ	57
6.	ಭವಭೂತಿಯ ಮನೋಧರ್ಮ ಮತ್ತು ವಿಚಾರಗಳು ...	82
	ಗ್ರಂಥಸೂಚಿ	91

ಅಧ್ಯಾಯ – 1

ಕವಿಯನ್ನು ಕುರಿತು

ವಂಶ :

ಸಂಸ್ಕೃತ ಲೇಖಕರಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನವರು ತಮ್ಮ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಜೀವನದ ವಿವರಗಳ ಬಗೆಗೆ ತುಂಬಾ ಮೌನ ತಾಳುವುದೇ ವಾಡಿಕೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಭವಭೂತಿ ತನ್ನ ಎರಡು ನಾಟಕಗಳ[1] ಪ್ರಸ್ತಾವನೆಗಳಲ್ಲಿ ನೀಡಿರುವ ಮಾಹಿತಿ ಅತ್ಯಂತ ಸ್ವಾಗತಾರ್ಹವಾಗಿದೆ. ದಕ್ಷಿಣಾಪಥದ ಪದ್ಮಪುರದಲ್ಲಿ ವಿಖ್ಯಾತವಾಗಿದ್ದ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ವಂಶವೊಂದರಲ್ಲಿ ಭವಭೂತಿ ಹುಟ್ಟಿದನು. ಆ ವಂಶ ಕೃಷ್ಣ ಯಜುರ್ವೇದದ ತೈತ್ತಿರೀಯ ಶಾಖೆಗೆ ಸೇರಿದ್ದು; ಗೋತ್ರ:–ಕಾಶ್ಯಪ; ಮತ್ತು ವಂಶದ ಹೆಸರು – ಉದುಂಬರ. ಆ ವಂಶೀಯರ ಬಗೆಗೆ 'ಚರಣಗುರವಃ' ಎಂದು ವಿಶೇಷಣ ಕೊಟ್ಟಿರುವುದನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಅವರು ಉಕ್ತ ವೇದಶಾಖೆಯ ಅಧ್ಯಾಪನಕ್ಕಾಗಿ ಪಾಠಶಾಲೆಯೊಂದನ್ನು ನಡೆಸುತ್ತಿದ್ದಿರ ಬಹುದು ಇಲ್ಲವೆ ಅಧ್ಯಾಪಕರಾಗಿದ್ದಿರಬಹುದು ಎಂದು ಸೂಚಿತವಾಗುತ್ತದೆ.[2] ಕರ್ಮನಿಷ್ಠೆಯ ಆ ಬ್ರಾಹ್ಮಣವಂಶ ಧಾರ್ಮಿಕ ವ್ರತಾಚರಣೆ, ಸೋಮಯಾಗಗಳ ಅನುಷ್ಠಾನ, ಅಗ್ನಿಹೋತ್ರ ವಿಧಿಗಳ ಪಾಲನೆಗಳಲ್ಲಿ ನಿರಂತರವಾಗಿ ಆಸಕ್ತವಾಗಿತ್ತು. ವೇದಾಧ್ಯಯನ ಮತ್ತು ಧಾರ್ಮಿಕ ಶ್ರದ್ಧೆಗಳಿಂದಾಗಿ ಆ ವಂಶಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಗೌರವದ ಸ್ಥಾನ ದೊರೆತಿತ್ತು.

ಈ ವಂಶದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದ 'ಮಹಾಕವಿ' ಎಂಬಾತನು ವಾಜಪೇಯ ಯಾಗವನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದನು. ಈ ವಿಖ್ಯಾತ ಪೂರ್ವವಂಶೀಯನಿಂದ ಸಂತತಿಯ ಅನುಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಐದನೆಯವನೇ ಭವಭೂತಿ. ವಿದ್ಯೆ ಮತ್ತು ಸದಾಚಾರಗಳಿಂದ ಪ್ರಸಿದ್ಧನಾಗಿ ಹೆಸರಾಂತ ಭಟ್ಟ ಗೋಪಾಲನೇ ಇವನ ಅಜ್ಜ. ಭವಭೂತಿಯ ತಂದೆ ನೀಲಕಂಠನೂ ಕೂಡ ಧರ್ಮನಿಷ್ಠೆಯಿಂದ ವಿಖ್ಯಾತನಾಗಿದ್ದವನೇ. ಭವಭೂತಿಯ ತಾಯಿ ಜತುಕರ್ಣೀ.

(ಅಡಿಟಿಪ್ಪಣಿಗಳಲ್ಲಿ) ಬಳಸಿರುವ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತರೂಪಗಳು :– ಮ. ವೀ. ಚ.– ಮಹಾವೀರಚರಿತ; ಮಾ.ಮಾ. ಮಾಲತೀಮಾಧವ; ಉ. ರಾ. ಚ.–ಉತ್ತರರಾಮಚರಿತ.

1 'ಮಹಾವೀರಚರಿತ' ಮತ್ತು 'ಮಾಲತೀಮಾಧವ.'

2 'ಚರಣಗುರವಃ' ಮ. ವೀ. ಚ., ಪ್ರಸ್ತಾವನೆ. ಮಾ. ಮಾ. ವ್ಯಾಖ್ಯಾನದಲ್ಲಿ ಜಗದ್ಧರನು ಇದನ್ನು ಹೀಗೆ ವಿವರಿಸಿದ್ದಾನೆ– ಚರಣಶಬ್ದಃ ಶಾಖಾವಿಶೇಷಾಧ್ಯಯನಜನಸಂಘವಾಚೀ.

ಹೆಸರು :

ತಂದೆಯ ಹೆಸರು ನೀಲಕಂಠ ಎಂದಿರುವುದರ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ಕವಿಯ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಹೆಸರಾದರೂ ಶ್ರೀಕಂಠ ಎಂದೇ ಭವಭೂತಿಯ ನಾಟಕಗಳ ಸಂಸ್ಕೃತ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕಾರರು ಭಾವಿಸುವುದು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿದೆ; 'ಭವಭೂತಿ' ಎಂಬುದು ಒಂದು ರೀತಿಯ ಬಿರುದು ಅಥವಾ ಸ್ವಯಂಕೃತ ನಾಮವೆಂದು ಅವರು ತಿಳಿಯುತ್ತಾರೆ. ಸಂಸ್ಕೃತದ ಕೆಲವು ಸುಭಾಷಿತಗಳು[3] 'ಭವಭೂತಿ' ಎಂಬ ಹೆಸರನ್ನು ಶ್ಲೇಷೆಯಿಂದ ಕವಿಗೆ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತವೆ; ಇನ್ನೊಂದು ಪರಂಪರೆ ವಿವರಿಸುವ ಪ್ರಕಾರ 'ಭವ' ಅಥವಾ ಶಿವನಿಂದ ಇವನಿಗೆ 'ಭೂತಿ' ಅಥವಾ ಸಮೃದ್ಧಿ ಲಭಿಸಿದ್ದರಿಂದ ಕವಿಗೆ ಈ ಹೆಸರು ಬಂದಿತು.[4] ಆದರೆ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಇಂದಿನ ವಿದ್ವಜ್ಜನರ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಂತೆ 'ಶ್ರೀಕಂಠ' ಎಂಬುದೇ ಬಿರುದು; ಭವಭೂತಿ ಎಂಬುದೇ ಕವಿಯ ಹೆಸರು.

ವಿಶೇಷ ಗಮನ ಸೆಳೆದಿರುವ ಇನ್ನೊಂದು ಹೆಸರು ಉಂಬೇಕ; 'ಉವ್ವೇಕ', 'ಉಬೇಯಕ', 'ಉರ್ರೇಯಕ' ಮತ್ತು 'ಒಂವಕ' ಎಂಬವೆಲ್ಲ ಇದರ ರೂಪಾಂತರಗಳೇ. ಉಂಬೇಕನು ಒಬ್ಬ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಮೀಮಾಂಸಕನೆಂದೂ ಕುಮಾರಿಲ ಭಟ್ಟನ ಶಿಷ್ಯನೆಂದೂ ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಕುಮಾರಿಲನ 'ಶ್ಲೋಕವಾರ್ತಿಕ' ಮತ್ತು ಮಂಡನಮಿಶ್ರನ 'ಭಾವನಾವಿವೇಕ' ಗಳಿಗೆ ಅವನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾನೆ. ಅವನು ಕುಮಾರಿಲನನ್ನು ಭಟ್ಟಪಾದನೆಂದೂ ಗುರುವೆಂದೂ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಈ ಮೀಮಾಂಸಕ ಉಂಬೇಕನೂ ನಾಟಕಕಾರ ಭವಭೂತಿಯೂ ಅಭಿನ್ನರೆನ್ನುವ ಒಂದು ಪರಂಪರೆಯೂ ಇದೆ. ಈ ಅಭಿನ್ನತಾವಾದಕ್ಕೆ ಸಮರ್ಥನೆಯನ್ನೀಯುವ ಕೆಲವು ಸಂಗತಿಗಳು ಹೀಗಿವೆ: 'ಮಾಲತೀಮಾಧವ'ದ ಒಂದು ಹಸ್ತಪ್ರತಿ–ಇದನ್ನು ಮೊದಲು ವಿದ್ವಾಂಸರ ಗಮನಕ್ಕೆ ತಂದವರು ಎಸ್. ಪಿ. ಪಂಡಿತ್–ಕುಮಾರಿಲನ ಶಿಷ್ಯನಾದ ಉಂವೇಕನೇ ಆ ನಾಟಕದ ಕರ್ತೃವೆಂದು ಮೂರನೆಯ ಮತ್ತು ಆರನೆಯ ಅಂಕಗಳ ಪುಷ್ಪಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುತ್ತದೆ[5]. 'ಶ್ಲೋಕವಾರ್ತಿಕ'ಕ್ಕೆ ಉಂಬೇಕನು ಬರೆದಿರುವ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನದ ಒಂದು ಹಸ್ತಪ್ರತಿಯಲ್ಲಿ ಮೊದಲಿಗೇ 'ಯೇ ನಾಮ ಕೇಚಿದಿಹ ನಃ' ಎಂಬ ಶ್ಲೋಕ ಉದಾಹೃತವಾಗಿದೆ. ಚಿತ್ಸುಖಾಚಾರ್ಯನ 'ತತ್ತ್ವಪ್ರದೀಪಿಕಾ'

---

[3] ವೀರರಾಘವನ ಉಲ್ಲೇಖ: ಸಾಂಬಾ ಪುನಾತು ಭವಭೂತಿ ಪವಿತ್ರಮೂರ್ತಿಃ

ಅನಂತ ಪಂಡಿತನದು: ಗಿರಿಜಾಯಾಃ ಕುಚೌ ವಂದೇ ಭವಭೂತಿಸಿತಾನನೌ.

ಶ್ರೀಧರದಾಸ 'ಸದುಕ್ತಿಕರ್ಣಾಮೃತ' ದಲ್ಲಿ ವಿತ್ತಿಕೊಟ್ಟಿರುವುದು:–

ಶಾಂ ತಪಸ್ವೀ ಗತೋಽವಸ್ಥಾಮಿತಿ ಸ್ಮೇರಾವಿವ ಸ್ತನೌ ।
ವಂದೇ ಗೌರೀಘನಾಶ್ಲೇಷಭವಭೂತಿಸಿತಾನನೌ ॥

[4] ನೋಡಿ–ಕುನ್ಹನ್ ರಾಜ: ಸರ್ವೆ ಆಫ್ ಸಂಸ್ಕೃತ್ ಲಿಟರೇಚರ್, ಪು. 183.

[5] ಎಸ್. ಪಿ. ಪಂಡಿತ್: ಗೌಡವಹೋ, ಪೀಠಿಕೆ, ಬಾಂಬೆ ಸಂಸ್ಕೃತ್ ಸೀರೀಸ್.

('ಚಿತ್ಸುಖೀ' ಎಂದೂ ಇದನ್ನು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ) ಭವಭೂತಿಯ 'ಮಾಲತೀಮಾಧವ' ಮತ್ತು ಇತರ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದೆ; ಅದರ ಟೀಕೆಯಾದ 'ನಯನಪ್ರಸಾದಿನೀ' ಭವಭೂತಿಯೇ ಉಂಬೇಕನೆಂದು ತನ್ನ ಮಾತನ್ನು ಸೇರಿಸಿದೆ. 'ಉತ್ತರರಾಮಚರಿತ'ದ ವ್ಯಾಖ್ಯಾಕಾರ ಘನಶ್ಯಾಮನು ಕೆಲವೊಂದು ಪ್ರಯೋಗಭಂಗಿಗಳ ಮೇಲಿಂದ ಭವಭೂತಿ ದ್ರಾವಿಡ ವಂಶೀಯನೆಂದು ಭಾವಿಸಿರುವುದು ಕೂಡ ಭವಭೂತಿ-ಉಂಬೇಕರ ಅಭಿನ್ನತೆಗೆ ಪೋಷಕವಾಗಿದೆ.

ಈ ಆಧಾರ ಅಭಿನ್ನತಾವಾದವನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಲು ಸಾಲದೆಂದು ಮಿಕ್ಕ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಭಾವಿಸುತ್ತಾರೆ. ಒಂದೇ ಒಂದು ಹಸ್ತಪ್ರತಿಯಲ್ಲಿ, ಅದೂ ಕೇವಲ ಎರಡೇ ಅಂಕಗಳ ಸಮಾಪ್ತಿವಾಕ್ಯಗಳಲ್ಲಿ, ಕಾಣಿಸುವ ಉಂಬೇಕನ ಹೆಸರು ಸಂಶಯಾಸ್ಪದವಾಗಿದೆ. 'ಯೇ ನಾಮ' ... ಎಂಬ ಶ್ಲೋಕ ಕೂಡ ಭವಭೂತಿಯ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಪ್ರಸ್ತುತವಾಗಿದೆಯೇ ಹೊರತು ಉಂಬೇಕನ ಮೀಮಾಂಸಾ-ಟೀಕೆಯಲ್ಲಿ ಅದಕ್ಕೆ ಸ್ಥಾನೌಚಿತ್ಯವಿಲ್ಲ; ಇಬ್ಬರು ಗ್ರಂಥಕಾರರೂ ಒಬ್ಬರೇ ಎಂಬ ಭಾವನೆಯಿದ್ದ ಮತ್ತಾವನೋ ಲೇಖಕನು ಇದನ್ನು ಕಾಲಾಂತರದಲ್ಲಿ ಸೇರಿಸಿರಬಹುದಾಗಿದೆ. ಅದೂ ಅಲ್ಲದೆ ಭವಭೂತಿಗೆ ಶಾಸ್ತ್ರಪ್ರೌಢಿಮೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿದ್ದುದು ನಿರ್ವಿವಾದವಾದರೂ ಅವನು ಮೀಮಾಂಸಕನಾಗಿದ್ದುದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ವೇದಾಂತಿಯೇ ಆಗಿದ್ದಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ.[6]

ಹೀಗೆ ವಿವಾದವೆದ್ದಿರುವ ಕಾರಣ, ಈ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ತೆರೆದ ಮನಸ್ಸಿನಿಂದಿರುವುದೇ ಉತ್ತಮ. ಕವಿಯ ವಂಶವನ್ನು ಕುರಿತ ವ್ಯಕ್ತಿಜೀವನಾತ್ಮಕ ಕಥನದಲ್ಲಿ ಕಾಣಬರುವ 'ಉದುಂಬರ' ವೆಂಬ ಹೆಸರು, ಸ್ಥಳಸೂಚಕವಾದ ವಂಶನಾಮ (ಅಥವಾ ಅಡ್ಡಹೆಸರು) ಎಂದು ಕೆಲವರು ತಿಳಿಸುತ್ತಾರೆ. ಮಿರಾಶಿ ಅವರು ಇಯೋತ್‌ಮಾಲ್ ಜಿಲ್ಲೆಯಲ್ಲಿ ಪೈನಗಂಗಾ ನದಿಯ ಉತ್ತರದ ದಡದಲ್ಲಿರುವ 'ಉಮರ್‌ಖೇಡ್' ಎಂಬ ಊರೇ ಉದುಂಬರವೆಂದು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ.

ವಾಸಸ್ಥಳ :

ದಕ್ಷಿಣಾಪಥದಲ್ಲಿಯ ಪದ್ಮಪುರ (ಅಥವಾ ಪದ್ಮನಗರ) ತನ್ನ ವಂಶದ ವಾಸಸ್ಥಳವೆಂದು 'ಮಹಾವೀರಚರಿತದ' ಪ್ರಸ್ತಾವನೆಯಲ್ಲಿ ಭವಭೂತಿಯೇ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

---

6 ವಿವರಗಳಿಗೆ ಓದಿರಿ :—ಕಾಣೆ : ಉ. ರಾ. ಚ. (ಸಂಪಾದಿತ), ಪೀಠಿಕೆ, ಪು. xii–xvi; ಕರಮರಕರ್ : 'ಭವಭೂತಿ' ಕರ್ನಾಟಕ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ ವಿಶೇಷೋಪನ್ಯಾಸಗಳು—ಮಾಲೆ 5, ಪು. 8-9; ಬೆಲ್ವಾಲ್‌ಕರ್ : 'ಲೇಟರ್ ಹಿಸ್ಟರಿ ಆಫ್ ರಾಮ', ಹಾರ್ವರ್ಡ್ ಯೂನಿವರ್ಸಿಟಿ, ಪೀಠಿಕೆ; ಹರ್ಷೆ: 'ಭವಭೂತಿಯ ಜೀವನ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಬಗೆಗೆ ವಿಚಾರಗಳು' (ಫ್ರೆಂಚ್ ಗ್ರಂಥ); ಫ್ರಾನ್ಸ್, ಪು. 19 ff.; ಸಿ. ಕುನ್‌ಹನ್ ರಾಜ : 'ಶ್ಲೋಕವಾರ್ತಿಕ ವ್ಯಾಖ್ಯಾ ಆಫ್ ಭಟ್ಟ ಉಮ್ವೇಕ', ಮದ್ರಾಸ್ ಯೂನಿವರ್ಸಿಟಿ ಸಂಸ್ಕೃತ್ ಸೀರೀಸ್, ನಂ. 13, ಪೀಠಿಕೆ, ಪು. xxi ff.; ಮಿರಾಶಿ: ಸಂಶೋಧನ ಮುಕ್ತಾವಲೀ, ಸಂಪುಟ iii (ಮರಾಠೀ ಗ್ರಂಥ) ಮತ್ತು 'ಭವಭೂತಿ'; ಮತ್ತು ನನ್ನಿಂದ ಸಂಪಾದಿತವಾಗಿರುವ 'ಉತ್ತರರಾಮಚರಿತ', ಪೀಠಿಕೆ, ಪು. 4-9 .

'ಮಾಲತೀಮಾಧವ' ಹೇಳಿರುವ ಪ್ರಕಾರ ನಾಟಕದ ದೃಶ್ಯಗಳೆಲ್ಲ ಪದ್ಮಾವತಿಯೆಂಬ ನಗರದಲ್ಲಿ ಸಂಘಟಿಸುತ್ತವೆ. ಒಬ್ಬ ಸಂಸ್ಕೃತ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕಾರನ ಊಹೆಯಂತೆ ಈ ನಗರ ವಿದರ್ಭದೇಶದ ಹೊರಗೆ ಇದೆ. 'ದಕ್ಷಿಣಾಪಥ' ಎಂಬ ಪದ ಕೂಡ ಅನಿರ್ದಿಷ್ಟವೆಂದೇ ಎನಿಸುತ್ತದೆ.

ಐತಿಹಾಸಿಕವಾಗಿ ಪದ್ಮಾವತಿಯನ್ನು ಗುರುತಿಸಲು ಮೊದಲಿಗೆ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿದಾತನೆಂದರೆ ಜನರಲ್ ಕನಿಂಗ್‌ಹ್ಯಾಮ್. ಗ್ವಾಲಿಯರ್ ಸಂಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ, ಸಿಂಧು ಎಂಬ ನದಿಯ ತೀರದಲ್ಲಿರುವ ಹಾಗು ಪರ (= ಪರ್ವತಿ) ಎಂಬ ನದಿಗೆ ಸಮೀಪ ವಿರುವ, ನರ್ವಾರ್ ಎಂಬ ಹಳ್ಳಿಗೆ ಹೊಂದಿಕೊಂಡಂತಿರುವ, 'ಪವಯ' ಅಥವಾ 'ಪದ್ಮ ಪವಯ' ಎಂಬ ಹಳ್ಳಿಯೇ ಅದೆಂದು ಆತನು ಗುರುತಿಸಿದನು. 'ದಕ್ಷಿಣಾಪಥ' ಎಂಬ ಪದದ ವ್ಯಾಪ್ತಿ ಇನ್ನೂ ವಿಶಾಲವಾಗಿತ್ತೆಂದೂ, ಎರಡು ಬಿರಾರ್‌ಗಳು ಹಾಗು ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರ ವನ್ನೂ ಅದು ಒಳಗೊಳ್ಳುತ್ತಿತ್ತೆಂದೂ ಡಾ|| ಭಾಂಡಾರಕರ್ ತೋರಿಸಿಕೊಟ್ಟರು. ಭವಭೂತಿ ದಾಕ್ಷಿಣಾತ್ಯನಾಗಿದ್ದು, ಬಳಿಕ ಪದ್ಮಾವತಿಯ ವರ್ಣನೆಗೆ ಒಪ್ಪುವಂತಿರುವ ಚಂದಾ ಅಥವಾ ಚಂದ್ರಪುರಕ್ಕೆ (ನಾಗಪುರ ವಿಭಾಗ) ಅವರು ವಲಸೆ ಹೋಗಿರಬಹು ದೆಂದರು. ಒಂದು ಸ್ಥಳದ ವಿವರವಾದ ವರ್ಣನೆಯನ್ನು ನೀಡಲು ಒಬ್ಬನು ಅಲ್ಲಿಯ ನಿವಾಸಿಯೇ ಆಗಿರಬೇಕೆಂಬ ನಿಯಮವಿಲ್ಲವಾದ್ದರಿಂದ, ಕವಿಯ ವಾಸಸ್ಥಳವಾದ 'ಪದ್ಮ ಪುರ' ಮತ್ತು ನಾಟಕಕ್ರಿಯೆ ನಡೆಯುವ 'ಪದ್ಮಾವತಿ'-ಇವೆರಡೂ ಒಂದೇ ಆಗಿರಬೇಕಾ ಗಿಲ್ಲ. ಈ ತೀರ್ಮಾನಗಳನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಿ ಮಿರಾಶಿ ಅವರು ಕವಿಯ ವಾಸಸ್ಥಳವಾದ ಪದ್ಮಪುರ, ವಿದರ್ಭ-ನಾಗಪುರ ಪ್ರದೇಶದ ಭಂಡಾರ ಜಿಲ್ಲೆಯಲ್ಲಿರುವ ಪದ್ಮಪುರವೆಂದೇ ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ. ತಮ್ಮ ರಾಜಧಾನಿಗಳಲ್ಲಿ ಪದ್ಮಪುರವನ್ನೂ ಒಂದು ಎಂದು ಭಾವಿ ಸುತ್ತಿದ್ದರೆನ್ನುವ ವಾಕಾಟಕ ಅರಸರ ತಾಮ್ರಶಾಸನವೊಂದನ್ನು ಅವರು ತಮ್ಮ ಈ ನಿರ್ಣ ಯಕ್ಕೆ ಆಧಾರವಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ರಾಜಕೀಯ ಕ್ರಾಂತಿಗಳು, ಭವಭೂತಿಯ ವಂಶದ ಭಾಗ್ಯದಲ್ಲಿ ಏರಿಳಿತಗಳು, ಎರಡು ದೇವಾಲಯಗಳಲ್ಲಿ ಉತ್ಖನನದಿಂದ ದೊರೆ ತಿರುವ ಸಾಮಗ್ರಿಗಳು, ಒಂದು ಶಿವಪ್ರತಿಮೆ, ಈ ಪದ್ಮಪುರದ ಬಳಿಯಲ್ಲಿ ಇಂದಿಗೂ ತೈತ್ತಿರೀಯ ಶಾಖಾಧ್ಯಾಯಿಗಳಾದ ಬ್ರಾಹ್ಮಣರ ವಂಶಗಳ ಅಸ್ತಿತ್ವ – ಇವೆಲ್ಲ ಮೇಲಿನ ತೀರ್ಮಾನಕ್ಕೆ ಸಾಧಕವಾದ ಪ್ರಮಾಣಗಳೆಂದು ಅವರು ವಾದಿಸುತ್ತಾರೆ.[7] ಆದರೆ ಇನ್ನೂ ಭಿನ್ನಾಭಿಪ್ರಾಯವಿದ್ದೇ ಇದೆ; ನಾವು ಹೊಸ ಸಂಶೋಧನೆಗಾಗಿ ಕಾಯ ಬೇಕಾಗಿದೆ.

ಕಾಲಪ್ರಿಯಾನಾಥ :

ನಾಟಕ–ಪ್ರಸ್ತಾವನೆಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಳಲಾಗಿರುವ ಕಾಲಪ್ರಿಯಾನಾಥ ಎಂಬ ದೇವತೆಯ ಸ್ವರೂಪನಿರ್ಣಯ ಕೂಡ ಇನ್ನೊಂದು ಸಮಸ್ಯೆಯಾಗಿದೆ; ಭವಭೂತಿಯ

[7] ಮಿರಾಶಿ: 'ಸಂಶೋಧನ ಮುಕ್ತಾವಲಿ', ಸಂಪುಟ I (ಪು. *76–94*): ಸಂಪುಟ II (ಪು. *67–76*); ಮತ್ತು ಅವರದೇ ಇನ್ನೊಂದು ಗ್ರಂಥವಾದ 'ಭವಭೂತಿ'.

ನಾಟಕಗಳೆಲ್ಲ ಆ ದೇವರ ಜಾತ್ರೆಯ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೇ ಅಭಿನಯಿಸಲ್ಪಟ್ಟವಾಗಿವೆ. ಸಂಸ್ಕೃತ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕಾರರು ಕಾಲಪ್ರಿಯಾ ಎಂದರೆ ಅಂಬಿಕೆ ಅಥವಾ ಪಾರ್ವತಿಯೆಂದೂ ಕಾಲಪ್ರಿಯಾನಾಥನೆಂದರೆ ಶಿವನೆಂದೂ ಅರ್ಥಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಆಧುನಿಕ ವಿವರಣಕಾರರು ಅದನ್ನು ಉಜ್ಜಯಿನಿಯ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಮಹಾಕಾಲನೇ ಎಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತಾರೆ. ಮಹಾಕಾಲನಿಗೆ ಎಂದೂ ಆ ನಾಮಾಂತರವಿಲ್ಲವಾದ್ದರಿಂದ ಈ ಭಾವನೆ ಸರಿಯಲ್ಲ. ಶ್ರೀ ಲೇಲೆ ಮೊಟ್ಟಮೊದಲಿಗೆ ಕಾಲಪ್ರಿಯಾನಾಥನನ್ನು (ಯಮುನಾ ನದಿಯ ದಕ್ಷಿಣಕ್ಕಿರುವ) ಕಾಲ್ಪಿಯೆಂದು ಗುರುತಿಸಿದರು.[8] ಈ ತೀರ್ಮಾನದ ಸಮರ್ಥನೆಗೆ ಮಿರಾಶಿ ಅವರು ಪ್ರಬಲ ಕಾರಣಗಳನ್ನು ನೀಡುತ್ತಾರೆ. ಕೃಷ್ಣನ ಮಗನಾದ ಸಾಂಬ ಶಾಪದ ದೆಸೆಯಿಂದ ಕುಷ್ಠರೋಗಿಯಾಗಿದ್ದು, ಸೂರ್ಯದೇವನ ಅನುಗ್ರಹದಿಂದ ರೋಗಮುಕ್ತನಾದನು. ಪೌರಾಣಿಕ ಕಥೆಯ ಪ್ರಕಾರ, ಈ ಸೂರ್ಯದೇವನು ಮೂರು ಸ್ಥಳಗಳಲ್ಲಿ ವಾಸಮಾಡುವುದಾಗಿ ವಚನವಿತ್ತನಂತೆ: ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿ ಕೋನಾರ್ಕ, ಪಶ್ಚಿಮದಲ್ಲಿ ಮೂಲಸ್ಥಾನ (ಮುಲ್ತಾನ್), ಮತ್ತು ಯಮುನೆಯ ದಕ್ಷಿಣಕ್ಕೆ ಕಾಲ್ಪಿ. ಕಾಲಪ್ರಿಯನನ್ನು ಹೆಸರಿಸುವ ರಾಜಶೇಖರ ಈ ಊರು ಗಾಧಿಪುರಕ್ಕೆ (ಕನೋಜ್) ದಕ್ಷಿಣದಲ್ಲಿ ಇದ್ದಂತೆ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಅದನ್ನು ಯಮುನಾತೀರದ ಕಾಲ್ಪಿಯೆಂದು ಗುರುತಿಸುವಂತಿದೆ. ಹೀಗೆ ಕಾಲಪ್ರಿಯನಾಥ ಎಂಬುದು ಕಾಲ್ಪಿ ಇಲ್ಲವೆ ಕಾಲಪ್ರಿಯ ಎಂಬ ಊರಿನ ದೇವತೆ ಅಥವಾ ಸೂರ್ಯ ಎಂದಾಗುತ್ತದೆ. ರಾಷ್ಟ್ರಕೂಟ ರಾಜ ಮೂರನೆಯ ಇಂದ್ರನ ಮಗ ನಾಲ್ಕನೆಯ ಗೋವಿಂದನ ತಾಮ್ರಶಾಸನಗಳು ಕ್ಯಾಂಬೆ ಮತ್ತು ಸಾಂಗ್ಲಿಗಳಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕಿವೆ; ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಕ್ರಿ. ಶ. 915 ರಲ್ಲಿ ಕನೋಜನ್ನು ಅವನ ಸೈನ್ಯಗಳು ಗೆದ್ದ ಹಾಗೂ ಕಾಲಪ್ರಿಯದ ವಿಶಾಲ ಪ್ರಾಂಗಣದಲ್ಲಿ ಆ ಮಹಾಸೈನ್ಯವೆಲ್ಲ ಬೀಡುಬಿಟ್ಟ ಉಲ್ಲೇಖಗಳಿವೆ. ಭವಭೂತಿಯ ನಾಟಕ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ವೀಕ್ಷಿಸಲು ನೆರೆಯುತ್ತಿದ್ದ ವಿಶಾಲ ಪ್ರೇಕ್ಷಕವೃಂದಕ್ಕೆ ಸಾಲುತ್ತಿದ್ದ ಆ ಬಯಲುಪ್ರದೇಶ ಈ ವರ್ಣನೆಗೆ ಅನುಗುಣವೆನಿಸುವಂತಿದೆ. 'ಮಾಲತೀಮಾಧವ' ದಲ್ಲಿ ಸೂರ್ಯಸ್ತುತಿಗೆ ಮೀಸಲಾದ ಒಂದು ಪದ್ಯವಿದೆ (I. 3). ರಾಜಶೇಖರನ ಉಲ್ಲೇಖದಲ್ಲಿ ಅಂತರಾರ್ಥ ಹೀಗಿದೆಯೆನ್ನಬಹುದು: ಭವಭೂತಿಯ ನಾಟಕಗಳ ಕೀರ್ತಿ ಕಾಲಪ್ರಿಯ ಅಥವಾ ಕಾಲ್ಪಿಯಿಂದ ಕನೋಜಿಗೆ ಮುಟ್ಟಿತು; ಕನೋಜಿನ ರಾಜನಾದ ಯಶೋವರ್ಮನಿಂದ ಅವನಿಗೆ ರಾಜಸನ್ಮಾನ ದೊರೆಯಲು ಅನುವಾಯಿತು. ಕಾಲಪ್ರಿಯನಾಥನನ್ನು ಶಿವನೆಂದಾಗಲಿ ಉಜ್ಜಯಿನಿಯ ಮಹಾಕಾಲನೆಂದಾಗಲಿ ಇಲ್ಲವೆ ಒಂದು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಉಕ್ತವಾದ ಮಧುಮತೀ– ಪರಾ ನದಿಗಳ ಸಂಗಮದಲ್ಲಿಯ 'ಸುವರ್ಣಬಿಂದು'ವೆಂಬ ಶಿವಲಿಂಗವೆಂದಾಗಲಿ – ಭಾವಿಸುವುದಕ್ಕಿಂತ ಕಾಲಪ್ರಿಯಾನಾಥನೆಂದರೆ ಸೂರ್ಯನೆಂದೇ ಗುರುತಿಸುವುದು ಹೆಚ್ಚು ಸಮಂಜಸವಾಗಿದೆ.[9]

---

8 'ಮಾಲತೀಮಾಧವ', ಸಾರ್ ವಾ ವಿಚಾರ್ (ಮರಾಠಿ), ಪು. 5.

9 ನೋಡಿ, ಮಿರಾಶಿ: ಉಕ್ತ ಗ್ರಂಥ, ಸಂಪುಟ I (ಪು. 95-103), ಸಂಪುಟ III (ಪು. 35–40); ಕರಮರಕರ್, 'ಭವಭೂತಿ' (ಪು. 6–7); ನನ್ನ 'ಉತ್ತರರಾಮಚರಿತ', ಪೀಠಿಕೆ, ಪು. 13–17.

ಅಧ್ಯಾಯ : 2

ಭವಭೂತಿಯ ಕೃತಿಗಳು ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ಸಂಪರ್ಕಗಳು

ಇಂದು ನಮಗೆ ಕಳೆದಂತಾಗಿರುವ ಎಷ್ಟೋ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಭವಭೂತಿ ಬರೆದಿದ್ದಿರಬಹುದಾದ ಶಕ್ಯತೆಯಿದೆ. ಸಂಸ್ಕೃತ ಸುಭಾಷಿತ – ಕೋಶಕಾರರು ಭವಭೂತಿಯದೆಂದು ಉದಾಹರಿಸುವ ಅನೇಕ ಪದ್ಯಗಳು ಅವನ ಮೂರೂ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕುತ್ತಿಲ್ಲ. ವಾಕ್ಪತಿರಾಜ ತನ್ನ 'ಗೌಡವಹೋ' (ಪದ್ಯ 799) ದಲ್ಲಿ ಭವಭೂತಿಯ 'ನಾಗರೋಪಮ ರಚನೆ ಕಥನಕಾವ್ಯಗಳಿಗೆ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ನೀಡುತ್ತದೆ' ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಹಿಂದಿನ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಲಾದ 'ಚಿತ್ಸುಖೀ' ಹೀಗೆ ಹೇಳಿದೆ: 'ಭವಭೂತಿ ತನ್ನ ಮುಂಚಿನ ಕೃತಿಗಳಿಂದ ಆಪ್ತನೆಂದಾದ ಮೇಲೆ ನಾಟಕ, ನಾಟಿಕೆ ಮುಂತಾದ ಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನು ಬಳಿಕ ರಚನೆಮಾಡಿದ ಮಾತ್ರದಿಂದಲೇ ಅನಾಪ್ತನೆನಿಸಲಾರ' ಇತ್ಯಾದಿ.[1] ಭವಭೂತಿ ನಾಟಕಗಳೇ ಮುಂತಾದ ಇತರ ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿಗಳನ್ನೂ ಪ್ರಮಾಣಭೂತವಾದ ಶಾಸ್ತ್ರಕೃತಿಗಳನ್ನೂ ಮೊದಲಿಗೇ ಬರೆದಿದ್ದನೆಂದು ಗೃಹೀತ ಹಿಡಿದಲ್ಲದೆ ಈ ಮಾತಿಗೆ ಔಚಿತ್ಯ ಬಾರದು.[2] ಭವಭೂತಿ 'ಮಾಲತೀಮಾಧವ' ದಲ್ಲಿ ವೇದ, ಉಪನಿಷತ್ತುಗಳು ಮತ್ತು ಸಾಂಖ್ಯದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಅಧ್ಯಯನದ ವಿಷಯವನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿದ್ದಾನೆ. 'ಮಹಾವೀರಚರಿತ'ದಲ್ಲಿ ಆತನು ತನ್ನ ಗುರುವನ್ನು ಜ್ಞಾನನಿಧಿ ('ವಿದ್ಯೆಯ ಭಂಡಾರ') ಎಂದು ಹೆಸರಿಸಿ, ಅವನನ್ನು ಪರಮಹಂಸರಲ್ಲಿ ಅಗ್ರಗಣ್ಯನೆಂದು ಬಣ್ಣಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಹೀಗೆ ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಭವಭೂತಿಗೆ ಆಳವಾದ ಜ್ಞಾನವಿದ್ದುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿಯೇ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅವನು ಶಾಸ್ತ್ರಕೃತಿಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದರೆ ಅದು ಆಶ್ಚರ್ಯಕಾರಿಯಾಗದು. ದುರ್ದೈವವಶಾತ್ ಭವಭೂತಿಯ ಲೇಖನಿಯಿಂದ ಮೂಡಿಬಂದ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲ ಈಗ ಉಳಿದಿರುವವೆಂದರೆ ಅವನ ಮೂರು ನಾಟಕಗಳು 'ಮಹಾವೀರಚರಿತ', 'ಮಾಲತೀಮಾಧವ' ಮತ್ತು 'ಉತ್ತರರಾಮಚರಿತ'– ಮಾತ್ರ.

ಈ ಮೂರು ನಾಟಕಗಳ ರಚನೆಯ ಕಾಲಾನುಕ್ರಮದ ಬಗೆಗೆ ವಿದ್ವಾಂಸರಲ್ಲಿ ಏಕಾಭಿಪ್ರಾಯವಿಲ್ಲ. 'ಮಾಲತೀಮಾಧವ' ಕವಿಯ ತಾರುಣ್ಯದ ಪ್ರಥಮ ಕೃತಿಯತ್ನ

---

1 ನ ಹಿ ಪುರಾ ಆಪ್ತ ಏವ ಸನ್ ನಾಟಕ–ನಾಟಿಕಾದಿ–ಪ್ರಬಂಧವಿ–ರಚನ–ಮಾತ್ರೇಣ ಅನಾಪ್ತೋ ಭವತಿ ಭವಭೂತಿಃ. 'ತತ್ತ್ವಪ್ರದೀಪಿಕಾ' (ನಿರ್ಣಯಸಾಗರ ಆವೃತ್ತಿ, ಪು. 265).

2 ನೋಡಿ–ಕುನ್ಹನ್ ರಾಜ, 'ಶ್ಲೋಕವಾರ್ತಿಕ ವ್ಯಾಖ್ಯಾ', ಪೀಠಿಕೆ, ಪೂರ್ವೋಕ್ತ, ಪು. XXIII–XXIV; ಮತ್ತು 'ಸರ್ವೆ ಆಫ್ ಸಂಸ್ಕೃತ್ ಲಿಟರೇಚರ್'.

ವೆಂದು ಎಮ್. ಆರ್. ಕಾಳೆ ಭಾವಿಸುತ್ತಾರೆ. ಶೃಂಗಾರನಾಟಕಗಳ ಪೂರ್ವಸಿದ್ಧ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಅಚ್ಚಿನಲ್ಲೇ ಅದು ಮೂಡಿದೆ; ಆದರಲ್ಲಿ ಕೆಲವೊಂದು ಗುಣಗಳಿರುವ ವಾದರೂ ಎದ್ದುಕಾಣುವಂತಹ ದೋಷಗಳೂ ಇವೆ. ಇನ್ನೊಂದು ದಿಕ್ಕಿನಿಂದ ನೋಡಿದರೆ, ರಾಮನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪರಸ್ಪರ ಕಾಲಸಾಮೀಪ್ಯ ಇದ್ದಿರಬೇಕೆನಿಸುತ್ತದೆ.[3] ಆನಂದೊರಾಮ್ ಬರೂವಾ ಮತ್ತು ಅವರನ್ನು ಅನುಸರಿಸುವ ಶಾರದಾರಂಜನ್ ರಾಯ್ ಇದಕ್ಕೆ ನೇರವಾಗಿ ವಿರುದ್ಧವಾದ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ತಳೆದು, 'ಮಾಲತೀ ಮಾಧವ' ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಮಧುರತರ ಹಾಗು ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ರಮಣೀಯತರವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಅದೇ ಭವಭೂತಿಯ ಕಡೆಯ ಕೃತಿಯಿರಬೇಕೆನ್ನುತ್ತಾರೆ. 'ಮಹಾವೀರಚರಿತ' ವಾದ ಬಳಿಕ 'ಉತ್ತರರಾಮಚರಿತ' ರಚಿತವಾದರೂ 'ಮಹಾವೀರಚರಿತ' ದ ರಂಗಪ್ರಯೋಗ ಮಾತ್ರ ಕಡೆಗೆ ಆಗಿರಬೇಕು. ರಾಮನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ಕವಿಯ ಪರಿಣತಿ ಹಾಗು ವಾಕ್‌ಪ್ರೌಢಿಮೆಯ ಅನ್ವಯ ನಿಜವಾಗಿ ವಾಲ್ಮೀಕಿಗೇ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತಿದೆ.[4]

ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ ಎಷ್ಟೋ ವೇಳೆ ವ್ಯಕ್ತಿನಿಷ್ಠವಾಗುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯಿದೆ. ವಿರುದ್ಧ ತೀರ್ಮಾನಗಳನ್ನು ಪುಷ್ಟೀಕರಿಸುವಂತೆ ವಾದಗಳನ್ನು ಬಳಸಬಹುದು. ಗ್ರಂಥಗತ ಉಲ್ಲೇಖಗಳಿಗೆ ಬೇರೆಬೇರೆ ರೀತಿಯ ಅರ್ಥವಿವರಣೆ ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, 'ಉತ್ತರರಾಮಚರಿತ'ದಲ್ಲಿ ಪ್ರಥಮ ದೃಶ್ಯದೊಳಕ್ಕೂ ಚಾಚುವಂತಿರುವ ಪ್ರಸ್ತಾವನೆ ರಾಯ್ ಭಾವಿಸುವಂತೆ ಪೂರ್ವರಚನೆಯ ಕುರುಹಾಗಿರದೆ, ಕೇವಲ ಒಂದು ವೈಲಕ್ಷಣ್ಯವಾಗಿರಬಹುದು; ಏಕೆಂದರೆ ಹೆಚ್ಚುಕಡಿಮೆ ಇದೇ ಬಗೆಯ ಪ್ರಸ್ತಾವನೆ 'ಮಾಲತೀಮಾಧವ' ದಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಣಬರುತ್ತದೆ. ಒಬ್ಬನೇ ನಾಯಕನ ಮೊದಲಿನ ಹಾಗು ಅನಂತರದ ಜೀವನವನ್ನು ಕುರಿತಿರುವ ಎರಡು ರಾಮನಾಟಕಗಳಾದರೂ ಒಂದಾದ ಮೇಲೆಯೇ ಇನ್ನೊಂದು ರಚಿತವಾಗಿರಬೇಕೆಂದೇನೂ ನಿಯಮವಿಲ್ಲ. ಮೂರು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾಗಿರುವ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಮನೋವೃತ್ತಿ ಕೂಡ 'ಮಹಾವೀರಚರಿತ'ಕ್ಕೆ ಒದಗಿದ ಅನಾದರದಿಂದ ಕವಿ ಕೋಪಗೊಂಡನೆಂಬುದನ್ನಷ್ಟೇ ಸೂಚಿಸುವದೆಂದು ಹೇಳಲೂ ಸಮಾನ ಅವಕಾಶವಿದೆ; ಅದರಿಂದಾಗಿಯೇ ಅವನು 'ಮಾಲತೀಮಾಧವ' ದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಕಟುಟೀಕಾಕಾರರ ಬಗೆಗೆ ಕಟೂಕ್ತಿಯನ್ನು ಬಳಸಿದನೆನ್ನಬಹುದು. 'ಉತ್ತರರಾಮಚರಿತ' ದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಕವಿಯ ಮಾತು ಕಹಿಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಬದಲು ಜನಾದರಣೆಯೆಂಬುದೇ ಚಂಚಲವೆನ್ನುವ ಲೋಕಸ್ವಭಾವದ ಪರಿಣತಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆನ್ನಬಹುದು.[5]

---

3 ನೋಡಿ, ಕಾಳೆ, 'ಉತ್ತರರಾಮಚರಿತ', (ಸಂಪಾದಿತ), ಪೀಠಿಕೆ.

4 ನೋಡಿ, ರಾಯ್, 'ಉತ್ತರಚರಿತ', (ಸಂಪಾದಿತ), ಪೀಠಿಕೆ, ಪು. XI-XVIII.

5 ಈ ವಿವಾದದ ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ, ನನ್ನ 'ಉತ್ತರರಾಮಚರಿತ', ಪೀಠಿಕೆ, ಪು. *17-24*.

ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ ಬೇರೊಂದು ಕಥೆಯನ್ನೇ ಹೇಳುತ್ತದೆ:

(I) 'ಮಹಾವೀರಚರಿತ' ಮತ್ತು 'ಮಾಲತೀಮಾಧವ' ಗಳಲ್ಲಿ ಕವಿ ಸುದೀರ್ಘವಾದ ಆತ್ಮಕಥನವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾನೆ; 'ಉತ್ತರರಾಮಚರಿತ' ದಲ್ಲಿ ಅದು ತುಂಬಾ ಚಿಕ್ಕದಾಗಿದೆ.

(II) 'ಮಹಾವೀರಚರಿತ' ಮತ್ತು 'ಮಾಲತೀಮಾಧವ'ಗಳಲ್ಲಿ ಕಥಾವಸ್ತುಗಳು ಜಟಿಲ; ಮುಖ್ಯಪಾತ್ರಗಳು ಅನೇಕ; 'ಉತ್ತರರಾಮಚರಿತ' ಮಾತ್ರ ಕೇವಲ ನಾಯಕ ನಾಯಿಕೆಯರಲ್ಲಿ ಕೇಂದ್ರೀಕೃತವಾಗಿದೆ; ಪಾತ್ರಚಿತ್ರಣದ ಕೌಶಲವೂ ನಿಸ್ಸಂಶಯವಾಗಿ ಮೇಲ್ಮಟ್ಟವನ್ನು ಮುಟ್ಟಿದೆ.

(III) 'ಮಾಲತೀಮಾಧವ'ದಲ್ಲಿ ತರುಣರ ಶೃಂಗಾರ ಚಿತ್ರಿತವಾಗಿದೆ ; 'ಉತ್ತರರಾಮಚರಿತ' ದಲ್ಲಿ ಪ್ರೌಢ ದಂಪತಿಗಳ ಪರಿಣತಶೃಂಗಾರವಷ್ಟೇ ಅದ್ಭುತವಾದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ.

(IV) ವಸ್ತುಸಂವಿಧಾನದ ಕೌಶಲ ಮತ್ತು ಭಾವತೀವ್ರತೆ – ಕೇವಲ ರತಿಭಾವವಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ–ಇವು 'ಮಹಾವೀರಚರಿತ' ದಿಂದ ಆರಂಭಿಸಿ ಕ್ರಮವಾಗಿ ನಾವು 'ಮಾಲತೀಮಾಧವ' ದ ಮೂಲಕ ಉತ್ತರರಾಮಚರಿತವನ್ನು ಮುಟ್ಟುವವೇಳೆಗೆ ಉನ್ನತೋನ್ನತವೆನಿಸುತ್ತವೆ. ಇದೇ ನಾಟಕಗಳ ಕಾಲಾನುಕ್ರಮವಿರಬೇಕೆಂಬುದು ಯುಕ್ತಿಯುಕ್ತವೆನಿಸುತ್ತದೆ.[6]

'ಭೋಜಪ್ರಬಂಧ' ದಲ್ಲಿ ಹೇಳಲಾಗಿರುವ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕಥಾನಕಗಳು ಭವಭೂತಿಗೆ ಕಾಳಿದಾಸ, ದಂಡಿ ಮತ್ತು ವರರುಚಿಗಳೊಡನೆಯೂ ಭೋಜರಾಜನ ಆಸ್ಥಾನದೊಡನೆಯೂ ಸಂಪರ್ಕವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸುತ್ತವೆ. ಅಂತಹ ಕಥಾನಕಗಳಿಗೆ ಯಾವ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಬೆಲೆಯೂ ಇಲ್ಲ. ಪರಂಪರಾಗತವಾಗಿ ಜನರಿಗೆ ಈ ಕವಿಗಳ ಬಗೆಗೆ ಇದ್ದ ಆದರವನ್ನು ಅವು ಪ್ರತಿಫಲಿಸುತ್ತವೆ, ಅಷ್ಟೆ; ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಅವು ಕವಿಯ ವಿಶಿಷ್ಟ ಸಾಮರ್ಥ್ಯಗಳನ್ನೂ ಉಲ್ಲೇಖಿಸುವುದುಂಟು. ನಾವು ನಿಶ್ಚಿತವಾಗಿ ಹೇಳಬಹುದಾದ ಒಂದೇ ಒಂದು ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ಸಂಪರ್ಕವೆಂದರೆ ಭವಭೂತಿಗೂ ಪ್ರಾಕೃತ ಕವಿಯಾದ ವಾಕ್ಪತಿರಾಜನಿಗೂ ಇದ್ದ ಸಂಪರ್ಕ; ಇಬ್ಬರೂ ಕನೋಜಿನ ರಾಜ ಯಶೋವರ್ಮನಿಂದ ರಾಜಾಶ್ರಯವನ್ನು ಗಳಿಸಿದ್ದರು.[7]

---

6 ನೋಡಿ—ನನ್ನ "ಉತ್ತರರಾಮಚರಿತ', ಪೀಠಿಕೆ, ಪು. 24–25, ಮತ್ತು ಕರಮರಕರ್, 'ಭವಭೂತಿ', ಪು. 81–85; ತೋದರ್‌ಮಲ್, 'ಮಹಾವೀರಚರಿತ', ಪೀಠಿಕೆ, ಪು: XXXI; ಬೆಲ್‌ವಲಕರ್, 'ದಿ ಲೇಟರ್ ಹಿಸ್ಟರಿ ಆಫ್ ರಾಮ', ಹಾರ್ವರ್ಡ್ ಓರಿಯಂಟಲ್ ಸೀರೀಸ್, ಸಂಪುಟ 21, ಪೀಠಿಕೆ.

7 ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ—ನನ್ನ ಉ. ರಾ. ಚ., ಪೀಠಿಕೆ, ಉಕ್ತಗ್ರಂಥ, ಪು. 26–27.

ಅಧ್ಯಾಯ : 3

ಭವಭೂತಿಯ ಕಾಲ ಮತ್ತು ಕಾಲಸ್ಥಿತಿಗಳು

(1)

ರಾಜ ಯಶೋವರ್ಮ ಮತ್ತು ಪ್ರಾಕೃತ ಕವಿ ವಾಕ್ಪತಿರಾಜ ಇವರೊಂದಿಗೆ ಭವಭೂತಿಗೆ ಇದ್ದ ಸಂಪರ್ಕದ ಮೂಲಕ ಅವನ ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ಜೀವನಾವಧಿಯ ಕಾಲವನ್ನು ಶಕ್ಯವಿದ್ದಷ್ಟೂ ನಿಷ್ಕೃಷ್ಟವಾಗಿ ನಿರ್ಧರಿಸಬಹುದು.

I (i) ಕಲ್ಹಣ ತನ್ನ 'ರಾಜತರಂಗಿಣಿ'ಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುವ ಪ್ರಕಾರ ವಾಕ್ಪತಿರಾಜ, ಭವಭೂತಿ ಮತ್ತು ಇತರ ಕವಿಗಳಿಗೆ ಯಶೋವರ್ಮನು ರಾಜಾಶ್ರಯವಿತ್ತಿದ್ದನು; ಆ ರಾಜನಿಗೆ ಮುಕ್ತಾಪೀಡ ಲಲಿತಾದಿತ್ಯನಿಂದ ಸೋಲು ಒದಗಿತು. ಕಲ್ಹಣ ಹೇಳುವಂತೆ ಲಲಿತಾದಿತ್ಯನ ಕಾಲ ಕ್ರಿ. ಶ. 693 ರಿಂದ 730ರ ವರೆಗೆ. ಆದರೆ ಚೀಣೀಯರ ಕಾಲಗಣನೆಯ ದಾಖಲೆಗಳ ಪ್ರಕಾರ ಲಲಿತಾದಿತ್ಯನಿಂದ ಹಿಂದಿನ ರಾಜನಾದ ಚಂದ್ರಾಪೀಡನೆಂಬವನು ಕ್ರಿ. ಶ. 713 ರಲ್ಲಿ ಚೀಣದ ಚಕ್ರವರ್ತಿಯ ಬಳಿಗೆ ತನ್ನ ರಾಯಭಾರಿಯೊಬ್ಬನನ್ನು ಕಳಿಸಿದ್ದನಲ್ಲದೆ ಆತನಿಂದ ಒಂದು ಬಿರುದನ್ನೂ ಗಳಿಸಿದ್ದನು. ಲಲಿತಾದಿತ್ಯ ಕೂಡಾ ಕ್ರಿ. ಶ. 736 ರ ಬಳಿಕ ಚೀಣಕ್ಕೆ ತನ್ನ ರಾಯಭಾರಿಗಳನ್ನು ಕಳುಹಿಸಿದ್ದನು. ಈ ದಾಖಲೆ ಕಲ್ಹಣನ ಕಾಲನಿರ್ದೇಶನಗಳಲ್ಲಿ ಸುಮಾರು 31 ವರ್ಷಗಳ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ತಿದ್ದುವ ಅಗತ್ಯವನ್ನುಂಟುಮಾಡುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ತಿದ್ದಿದಮೇಲೆ ಲಲಿತಾದಿತ್ಯನ ಕಾಲ ಕ್ರಿ. ಶ. 724 ರಿಂದ 761 (ಅಥವಾ 731 – 767) ಆಗುತ್ತದೆ; ಆದ್ದರಿಂದ ಲಲಿತಾದಿತ್ಯನ ಕೈಯಲ್ಲಿ ಯಶೋವರ್ಮ ಸೋತುದು ಸುಮಾರು ಕ್ರಿ. ಶ. 733 ರ ವೇಳೆಗೆ ಎಂದು ನಿರ್ದೇಶಿಸಬಹುದು.

(ii) ಚೀಣೀ ದಾಖಲೆ ಹೇಳುವ ಇನ್ನೊಂದು ಘಟನೆಯೆಂದರೆ ಮಧ್ಯಭಾರತದ ರಾಜನೊಬ್ಬನಾದ ಐ-ಚ-ಫಾನ್-ಮೋ ಕ್ರಿ. ಶ. 731 ರಲ್ಲಿ ಚೀಣಕ್ಕೆ ತನ್ನ ರಾಯಭಾರಿಯೊಬ್ಬನನ್ನು ಕಳುಹಿಸಿದ್ದು. ಡಾ॥ ಮಿರಾಶಿ ಅವರ ಪ್ರಕಾರ ಈ ರಾಜನು ಯಶೋವರ್ಮನೇ. ಮೇಲೆ ನೋಡಿದಂತೆ ಯಶೋವರ್ಮ ಲಲಿತಾದಿತ್ಯನ ಸಮಕಾಲೀನನಾದ್ದರಿಂದ ಆತನು ತನ್ನ ಆಳ್ವಿಕೆಯನ್ನು ಸುಮಾರು ಕ್ರಿ. ಶ. 725 ರ ವೇಳೆಗೆ ಆರಂಭಿಸಿರಬಹುದು.

(iii) ರಾಜಶೇಖರ ಸೂರಿ ಎಂಬ ಜೈನ ಗ್ರಂಥಕಾರ (ಸುಮಾರು ಕ್ರಿ. ಶ. 1348) ತಿಳಿಸಿರುವ ಪ್ರಕಾರ ಯಶೋವರ್ಮನ ಮಗ ಆಮರಾಜನು ಕ್ರಿ. ಶ. 750 ರಲ್ಲಿ ಜೈನಧರ್ಮವನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಿದನು. ಆಮರಾಜನು ಸಿಂಹಾಸನವನ್ನೇರಿದ್ದು

ಕ್ರಿ. ಶ. 754 ರಲ್ಲಿ. ಆದ್ದರಿಂದ ಯಶೋವರ್ಮನು ಕ್ರಿ. ಶ. 750 ರಿಂದ 754 ರ ನಡುವೆ ಕಾಲವಾಗಿರಬೇಕು, ಮತ್ತು ಕ್ರಿ. ಶ. 725 ರಿಂದ 752 ರ ವರೆಗೆ ರಾಜ್ಯವನ್ನಾಳಿರಬೇಕು.

(iv) ವಾಕ್ಪತಿರಾಜ ತನ್ನ 'ಗೌಡವಹೋ' ಕಾವ್ಯವನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದು ತನ್ನ ಆಶ್ರಯದಾತನಾದ ಯಶೋವರ್ಮನ ಪ್ರಶಸ್ತಿಗಾಗಿ; ಈ ಪ್ರಾಕೃತ ಮಹಾಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಆ ರಾಜನು ಗೌಡಭೂಪತಿಯನ್ನು ಗೆದ್ದ ವಿಷಯವೇ ವರ್ಣಿತವಾಗಿದೆ. ಈ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ('ಗೌಡವಹೋ', ಪದ್ಯ 829) ಒಂದು ಸೂರ್ಯಗ್ರಹಣವನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿದೆ. ಯಾಕೊಬಿ ಲೆಕ್ಕಹಾಕಿರುವ ಪ್ರಕಾರ ಕ್ರಿ. ಶ. 733 ನೆ ವರ್ಷದ ಆಗಸ್ಟ್ 14 ನೆ ದಿನಾಂಕದಂದು ಆ ಗ್ರಹಣ ಸಂಭವಿಸಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಈ ಕಾವ್ಯ ಕ್ರಿ. ಶ. 735 ರ ವೇಳೆಗೆ ಬರೆದು ಮುಗಿದಾಗಿತ್ತೆಂದು ಭಾವಿಸುವುದು ಯುಕ್ತಿಯುಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ.

ಈ ಸಾಕ್ಷ್ಯ ಸೂಚಿಸುವುದೇನೆಂದರೆ : ಭವಭೂತಿಯ ಕಾಲ ಕ್ರಿ. ಶ. 7 ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಅಂತ್ಯ ಹಾಗೂ 8 ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಆದಿಯ ಕೆಲವು ದಶಕಗಳು, ಎಂದು. ವಾಕ್ಪತಿರಾಜನು ಭವಭೂತಿಯನ್ನು ಸ್ತುತಿಸುವುದು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ತನ್ನ ಕಾವ್ಯದ ಮೇಲೆ ಆತನಿಂದಾದ ಪ್ರಭಾವವನ್ನೂ ಅಭಿಮಾನದಿಂದ ನೆನೆಯುವನೆಂಬ ಸಂಗತಿಯ ಮೇಲಿಂದ ಈ ಕಾಲಾವಧಿಯನ್ನು ಇನ್ನೂ ಸಂಕೋಚಗೊಳಿಸಿ ಕ್ರಿ. ಶ. 700–730 ಎನ್ನಬಹುದು.

II. ಹೀಗೆ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಪ್ರಮಾಣಗಳಿಂದ ನಿರ್ದಿಷ್ಟಗೊಳಿಸಿದ ಈ ಕಾಲಾವಧಿ ಬೇರೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಮಾಣಗಳಿಂದಲೂ ಪರಿಪುಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ :—

(i) ಭವಭೂತಿಯ ಬರವಣಿಗೆಯಲ್ಲೆಲ್ಲ ಕಾಳಿದಾಸನ ಪ್ರಭಾವ ಅತ್ಯಂತ ಸ್ಫುಟವಾಗಿದೆ. ದುಷ್ಯಂತ–ಶಕುಂತಲೆ ಮತ್ತು ಪುರೂರವ–ಊರ್ವಶಿ ಇವರ ಪ್ರೇಮ ವಿವಾಹದ ಉಲ್ಲೇಖಗಳು, ಪಂಡಿತ–ಕೌಶಿಕೀ ಮತ್ತು ಕಾಮಂದಕೀ ಇವರ ಏಕರೀತಿಯ ಪಾತ್ರ, ಮಾಧವನ ಉಕ್ತಿಗಳಲ್ಲಿ 'ಮೇಘದೂತ' ವನ್ನು ಕುರಿತ ಧ್ವನಿಪೂರ್ಣ ಸೂಚನೆಗಳು, ದುಷ್ಯಂತ ಮತ್ತು ರಾಮ ಇವರು ತಮ್ಮ ಪುತ್ರರನ್ನು ಒಂದೇ ಬಗೆಯ ಪ್ರಕಟ ಲಕ್ಷಣಗಳ ಮೇಲಿಂದ ಗುರುತಿಸುವ ದೃಶ್ಯಗಳಲ್ಲಿರುವ ಸಾಮ್ಯ — ಇವೆಲ್ಲ ಕಾಳಿದಾಸನ ಕಾವ್ಯನಾಟಕಗಳು ಭವಭೂತಿಯ ಮೇಲೆ ಬೀರಿದ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಎತ್ತಿ ತೋರಿಸುತ್ತವೆ. ಆದುದರಿಂದ ಇವನು ಕಾಳಿದಾಸನಾದ ಮೇಲೆ ಬರತಕ್ಕವನೆಂಬುದು ಸ್ವತಃಸಿದ್ಧ.

(ii) ಬಾಣನಾಗಲಿ (ಕ್ರಿ. ಶ. 606 – 647) ದಂಡಿಯಾಗಲಿ ('ಅವಂತಿ ಸುಂದರೀಕಥಾ', ಕ್ರಿ. ಶ. 675–700) ಭವಭೂತಿಯನ್ನು ಹೆಸರಿಸಿಲ್ಲ. ಇದು ನಕಾರಾತ್ಮಕ ಸಂಗತಿಯಾದರೂ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾದದ್ದು. ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿಯೇ ಭವಭೂತಿಯ ಕಾಲದ ಕೆಳಗಿನ ತುದಿ ಕ್ರಿ. ಶ. 700 ಎಂದಾಗುತ್ತದೆ.

(iii) ಅನೇಕ ಕಾವ್ಯಕಾರರೂ ಲಕ್ಷಣಕಾರರೂ ಭವಭೂತಿಯನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸುತ್ತಾರೆ ಇಲ್ಲವೆ ಅವನಿಂದ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ:– ಕ್ಷೇಮೇಂದ್ರ (ಕ್ರಿ. ಶ. 11 ನೆಯ ಶತಮಾನ), ಮಮ್ಮಟ (ಕ್ರಿ. ಶ. 11ನೆಯ ಶತಮಾನ), ಮಹಿಮಭಟ್ಟ (ಕ್ರಿ. ಶ. 11 ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಆದಿ), ಸೋಮದೇವ (ಕ್ರಿ. ಶ. 10 ನೆಯ ಶತಮಾನ), ಧನಂಜಯ (ಕ್ರಿ. ಶ. 10 ನೆಯ ಶತಮಾನ), ಸೋಡ್ಢಲ, ಈತನು 'ಉದಯಸುಂದರೀಕಥಾ' ಗ್ರಂಥವನ್ನು ಬರೆದವನು; (ಕ್ರಿ. ಶ. 1050 ಕ್ಕಿಂತ ಹಿಂದೆ), ಕುಂತಕ (ಸುಮಾರು ಕ್ರಿ. ಶ. 1000), ಅಭಿನವಗುಪ್ತ (ಕ್ರಿ. ಶ. 980 ರಿಂದ 1020), ಮತ್ತು ಭವಭೂತಿಯ ಅಪರಾವತಾರವೇ ತಾನೆಂದುಕೊಳ್ಳುವ ನಾಟಕಕಾರ ರಾಜಶೇಖರ (ಕ್ರಿ. ಶ. 10 ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಆದಿಭಾಗ). ಕ್ರಿ. ಶ. 11 ನೆಯ ಶತಮಾನದಿಂದ ಮುಂದೆ ಸಂಗ್ರಹೀತವಾದ ಸುಭಾಷಿತಕೋಶಗಳಲ್ಲಿ ಭವಭೂತಿಯಿಂದ ಆಯ್ದ ಪದ್ಯಗಳು ದೊರೆಯುತ್ತವೆ. ವಾಕ್ಪತಿರಾಜನ ಜೊತೆಗೆ ಭವಭೂತಿಯ ಎರಡು ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಉದಾಹರಿಸಿರುವ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಾಚೀನ ಲಾಕ್ಷಣಿಕನೆಂದರೆ ವಾಮನ (ಕ್ರಿ. ಶ. 8 ನೆಯ ಶತಮಾನ).

ಆದ್ದರಿಂದ ಭವಭೂತಿಯ ಸಾಹಿತ್ಯಕಾರ್ಯದ ಅವಧಿಯನ್ನು ನಿರಾತಂಕವಾಗಿ ಕ್ರಿ. ಶ. 700 ರಿಂದ 730 ರ ಒಳಗೆ ಎಂದು ಗೊತ್ತುಮಾಡಬಹುದು.

ಕವಿ ತನ್ನ ಬಗೆಗೆ ಹೇಳಿಕೊಂಡಿರುವ ಆತ್ಮೀಯ ವಿಚಾರಗಳಿಂದ ನಮಗೆ ತಿಳಿದು ಬರುವ ಅಂಶಗಳಿವು: ಇವನು ವಿದರ್ಭದಲ್ಲಿಯ ಪದ್ಮಪುರದ ನಿವಾಸಿಯಾಗಿದ್ದು, ಬಳಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯವೃತ್ತಿಯ ಅನ್ವೇಷಣೆಗಾಗಿ ಪದ್ಮಾವತಿಗೆ ಹೋದನು; ಕಡೆಗೊಮ್ಮೆ ಕನೋಜಿನ ರಾಜನಾದ ಯಶೋವರ್ಮನ ಆಶ್ರಯವನ್ನು ಗಳಿಸಿದನು. ತನ್ನ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಭವಭೂತಿ ವಿದರ್ಭ ಮತ್ತು ಉತ್ತರಾಪಥಗಳೊಂದಿಗೆ ಸಂಪರ್ಕ ವಿರಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಂತೆ ತೋರಿಬರುತ್ತದೆ.

ಈ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ (ಕ್ರಿ. ಶ. 7 ನೆಯ ಮತ್ತು 8 ನೆಯ ಶತಮಾನ) ಕಾಶ್ಮೀರ ಲಲಿತಾದಿತ್ಯನ ಆಳ್ವಿಕೆಗೆ ಒಳಪಟ್ಟಿತ್ತು; ಮತ್ತು ಸುಮಾರು ಕ್ರಿ ಶ. 725 ರ ವೇಳೆಗೆ ಸಿಂಹಾಸನವನ್ನೇರಿದ ಅಷ್ಟೇ ಪ್ರಬಲ ದೊರೆ ಯಶೋವರ್ಮನಿಗೆ ಕನೋಜ್ ರಾಜಧಾನಿಯಾಗಿತ್ತು. ಕಾಶ್ಮೀರದ ಇತಿಹಾಸಕಾರನಾದ ಕಲ್ಹಣ ತನ್ನ 'ರಾಜತರಂಗಿಣಿ' ಯಲ್ಲಿ (ಸುಮಾರು ಕ್ರಿ. ಶ. 740 ರ ವೇಳೆಗೆ) ಲಲಿತಾದಿತ್ಯ ಯಶೋವರ್ಮನನ್ನು ಸೋಲಿಸಿದನೆಂದು ನಮೂದಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಆದರೆ ಈ ರಾಜರಿಬ್ಬರೂ ದಿಗ್ವಿಜಯಕಾರರೆಂದೂ, ಧರ್ಮ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಕಲೆಗಳ ಪೋಷಕರೆಂದೂ ಪ್ರಸಿದ್ಧರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ವಿದರ್ಭದ ರಾಜಕೀಯ ಚಿತ್ರ ಸ್ವಲ್ಪ ಬೇರೆ ರೀತಿಯದಾಗಿದೆ. ವಿದರ್ಭದೇಶವು ರಾಷ್ಟ್ರಕೂಟ ವಂಶದ ನನ್ನರಾಜನ ಪ್ರಭುತ್ವಕ್ಕೆ ಒಳಪಟ್ಟಿತ್ತು. ಈ ದೊರೆಗಳು ಮಾಹಿಷ್ಮತಿಯ ಕಲಚುರಿ ಅರಸರ ಮಾಂಡಲಿಕರಾಗಿದ್ದರು; ಆಮೇಲೆ ಬಾದಾಮಿ ಚಾಲುಕ್ಯ ರಾಜವಂಶದ ಇಮ್ಮಡಿ ಪುಲಿಕೇಶಿಯು ಕಲಚುರಿಗಳನ್ನು ಹತ್ತಿಕ್ಕಿ ತನ್ನ ರಾಜಪ್ರಭುತ್ವವನ್ನು ಮೂರು ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರಗಳಿಗೆ, ಎಂದರೆ ವಿದರ್ಭ,

ಉತ್ತರ ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರ ಮತ್ತು ಕುಂತಳ ಅಥವಾ ದಕ್ಷಿಣ ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರಗಳಿಗೆ, ವಿಸ್ತರಿಸಿದಾಗ ಈ ದೊರೆಗಳು ಬಾದಾಮಿ ಚಾಲುಕ್ಯರ ಮಾಂಡಲಿಕರಾದರು. ಹೀಗೆ, ವಾಕಾಟಕರ ಬಳಿಕ ವಿದರ್ಭವನ್ನಾಳಿದ ರಾಷ್ಟ್ರಕೂಟರು ಮಾಂಡಲಿಕರಷ್ಟೇ ಆಗಿದ್ದರು. ಕ್ರಿ. ಶ. 3 ನೆಯ ಅಥವಾ 4 ನೆಯ ಶತಮಾನದಿಂದಲೂ ಪದ್ಮಾವತಿ (ಗ್ವಾಲಿಯರ್‌ನ ವಾಯುವ್ಯಕ್ಕಿರುವ ಪದಮ್‌ಪವಯ) ಭಾರಶಿವ ವಂಶದ ನಾಗ ಅರಸರ ಆಳ್ವಿಕೆಯಲ್ಲಿತ್ತು. ಪದ್ಮಾವತಿಯ ಮುಂದಿನ ಇತಿಹಾಸ ತಿಳಿದುಬಂದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ‘ ಮಾಲತೀಮಾಧವ ’ ದಲ್ಲಿ ಭವಭೂತಿ ಕೊಡುವ ಇದರ ವರ್ಣನೆ ಕ್ರಿ. ಶ. 8 ನೆಯ ಶತಮಾನದವರೆಗೂ ಈ ನಗರ ಏಳಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಇದ್ದಿರಬಹುದೆಂಬುದನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಸಮಯಕ್ಕೆ ವಿದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಪ್ರಬಲ ರಾಜಪ್ರಭುತ್ವವಿಲ್ಲದ್ದರಿಂದಲೇ ಭವಭೂತಿ ತನ್ನ ಜನ್ಮಸ್ಥಳವನ್ನು ಬಿಟ್ಟುದೇಕೆ, ಪದ್ಮಾವತಿಯಲ್ಲಿ ಅದೃಷ್ಟವನ್ನರಸಿಕೊಂಡು ಹೋದುದೇಕೆ, ಕಡೆಗೆ ಉತ್ತರದ ಕನೋಜಿನವರೆಗೆ ರಾಜಾಶ್ರಯಕ್ಕಾಗಿ ತನ್ನ ಹಾದಿಯನ್ನು ಬೆಳೆಸಿದ್ದೇಕೆ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿಗೆ ಉತ್ತರ ಸೂಚಿತವಾಗುತ್ತದೆ.

ವಿದರ್ಭದಲ್ಲಿ ದೊರೆತಿರುವ ತಾಮ್ರಶಾಸನಗಳಿಂದ ಕೆಲವು ಸಂಗತಿಗಳು ತಿಳಿದು ಬರುತ್ತವೆ : ಕ್ರಿ. ಶ. 7 ನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ನನ್ನರಾಜ ವಿದರ್ಭವನ್ನಾಳುತ್ತಿದ್ದನು; ಅವನಿಗೆ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಧರ್ಮದತ್ತ ಒಲವಿತ್ತು. ಆದರೆ ಯಶೋವರ್ಮನ ಆಳ್ವಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಉತ್ತರಭಾರತ ಬೌದ್ಧ, ಜೈನ ಪಂಥಗಳೂ ಸೇರಿದಂತೆ ಅನೇಕ ಧಾರ್ಮಿಕ ಪಂಥಗಳ ವಿಸ್ತಾರ ಹಾಗು ಪ್ರಚಾರಗಳ ನೆಲೆಯಾಯಿತು. ವಾಕ್ಪತಿರಾಜ ತನ್ನ ‘ ಗೌಡವಹೋ ’ ದಲ್ಲಿ ಹಿಂದೂ ದೇವತೆಗಳನ್ನು ಬಣ್ಣಿಸುತ್ತಾನೆ. ದಿಗ್ವಿಜಯ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಯಶೋವರ್ಮನು ವಿಂಧ್ಯವಾಸಿನೀದೇವಿಯ ದರ್ಶನ ಮಾಡಿದ್ದನ್ನು ಅವನು ಸವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ವರ್ಣಿಸಿದ್ದಾನೆ. ದೇವಿಯ ಆರಾಧನೆಯಲ್ಲಿ ನರಕಪಾಲಗಳ ನೈವೇದ್ಯ, ಬೇತಾಳಗಳ ರಕ್ತಪಾನ, ನರಮಾಂಸದ ವಿಕ್ರಯ ಮುಂತಾದವೂ ದೇವಿಯನ್ನೊಲಿಸುವ ಸಾಧನಗಳಲ್ಲಿ ಅಂತರ್ಗತವೆಂದು ವರ್ಣಿತವಾಗಿದೆ. ಈ ವಿವರಗಳು ಕಾಪಾಲಿಕ ಪಂಥಕ್ಕೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದಂತಹವು. ‘ಮಾಲತೀಮಾಧವ’ದಲ್ಲಿಯ ಕಾಪಾಲಿಕ ಪೂಜೆಯ ದೃಶ್ಯ ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕಾಪಾಲಿಕಪಂಥ ಊರ್ಜಿತವಿತ್ತೆಂಬುದನ್ನು ಕನ್ನಡಿಸುತ್ತದೆ. ಬೌದ್ಧ ಮತ್ತು ಜೈನ ಧರ್ಮಗಳೂ ತಮ್ಮತಮ್ಮ ಪೋಷಕರನ್ನು ಹಾಗು ಅನುಯಾಯಿಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದವು. ಯಶೋವರ್ಮನ ಮಂತ್ರಿಯ ಒಬ್ಬ ಮಗ ನಳಂದಾ ವಿದ್ಯಾಪೀಠದ ದೇವಾಲಯಗಳಿಗೂ ಸಂನ್ಯಾಸಿಗಳಿಗೂ ದತ್ತಿಗಳನ್ನಿತ್ತನೆಂದು ತಿಳಿಯಬಂದಿದೆ; ಯಶೋವರ್ಮನ ಸ್ವಂತ ಮಗ ಹಾಗು ಉತ್ತರಾಧಿಕಾರಿಯಾದ ಆಮರಾಜನೇ ಜೈನಧರ್ಮವನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಿದನು; ಮತ್ತು ಪದ್ಮಾವತಿಯಲ್ಲಿ ಬೌದ್ಧಸ್ತೂಪಗಳ ಅವಶೇಷಗಳು ಶೋಧವಾಗಿವೆ. ಕಾಶ್ಮೀರದಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಹಿಂದೂ ಮತ್ತು ಬೌದ್ಧ ಧರ್ಮಗಳು ಅಕ್ಕಪಕ್ಕದಲ್ಲಿಯೇ ವಿರಾಜಿಸುತ್ತಿದ್ದವು. ಕಾಶ್ಮೀರ ರಾಜರು ಹಿಂದುಗಳಾಗಿದ್ದರು; ಲಲಿತಾದಿತ್ಯ ಅನೇಕ ಹಿಂದೂ ದೇವಸ್ಥಾನಗಳ ನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕೆ ಸಹಾಯ ನೀಡಿದ್ದನೆಂಬುದು ತಿಳಿಯಬರುತ್ತದೆ; ಶ್ರೀನಗರದ ಸಮೀಪದ

ಗುಡ್ಡದಮೇಲೆ ನಿರ್ಮಿತವಾದ ಮಾರ್ತಾಂಡ ದೇವಾಲಯ ಅವುಗಳಲ್ಲೊಂದು; ಈಗಲೂ ಅದರ ಅವಶೇಷಗಳು ಕಾಣಬರುತ್ತವೆ. ಲಲಿತಾದಿತ್ಯ ಉದಾರಿಯಾದ ಚಕ್ರವರ್ತಿಯಾಗಿದ್ದನಲ್ಲದೆ ಅನೇಕ ದಾನಧರ್ಮಗಳನ್ನೂ ಪ್ರಜಾಹಿತ ಕಾರ್ಯಗಳನ್ನೂ ಮಾಡಿದನು. ಭವಭೂತಿಯ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ನಾವು ಕಾಣುವ ಧರ್ಮಸಹಿಷ್ಣುತೆ ಹಾಗು ದಾನಶೀಲ ವಾತಾವರಣ ಮತ್ತು ಬ್ರಾಹ್ಮಣಧರ್ಮದ ಶ್ರೀಮಂತಿಕೆ ಈ ವಿಶಿಷ್ಟ ಕಾಲಾವಧಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿದ್ದ ವಾಸ್ತವಿಕ ಸ್ಥಿತಿಗಳ ಪ್ರತಿಬಿಂಬವೇ ಆಗಿದ್ದಿರಬಹುದು.[1]

ಸಾಹಿತ್ಯದ ವಿಕಾಸ ಹಾಗು ಪ್ರಸಾರಕ್ಕೆ ಅಂದಿನ ಸ್ಥಿತಿಗತಿಗಳು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಅನುಕೂಲ ಹಾಗು ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಕವಾಗಿದ್ದಂತೆಯೂ ತೋರಿಬರುತ್ತದೆ. ರಾಜನಾದ ಯಶೋವರ್ಮನೇ ಕಾವ್ಯನಾಟಕಗಳ ರಚನೆಗೆ ಉತ್ತೇಜಕನಾಗಿದ್ದನು. ಅವನ ಕೆಲವೊಂದು ಬಿಡಿ-ಪದ್ಯಗಳು ಸಂಸ್ಕೃತ ಸುಭಾಷಿತ ಕೋಶಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಬರುತ್ತವೆ. ಅವನು 'ರಾಮಾಭ್ಯುದಯ' ವೆಂಬ ನಾಟಕವೊಂದನ್ನು ರಚಿಸಿದನೆಂಬ ಪ್ರಖ್ಯಾತಿಯಿದೆ; ಆದರೆ ನಾಟಕ ಈಗ ಕಳೆದುಹೋಗಿದೆ. ಅವನ ಆಸ್ಥಾನಕವಿ ವಾಕ್ಪತಿರಾಜ ತನ್ನ ಪೋಷಕರಾಜನ ಗೌರವಾರ್ಥವಾಗಿ ಒಂದು ಪ್ರಶಸ್ತಿಕಾವ್ಯವನ್ನೇ ರಚಿಸಿ ರಾಜಾನುಗ್ರಹವನ್ನೂ ಕವಿರಾಜನೆಂಬ ಬಿರುದನ್ನೂ ಗಳಿಸಿದ್ದನು. 'ಗೌಡವಹೋ' ಎಂಬ ಈ ಕಾವ್ಯ ಎರಡು ಅಂಶಗಳಲ್ಲಿ ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿದೆ; ಅದು ಪ್ರಾಕೃತದಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾಗಿದೆ; ಮತ್ತು ಅಲಂಕಾರಪ್ರೌಢಿಮೆ, ಭಾಷೆಯ ಸುಗಮ ಪ್ರವಾಹಗಳನ್ನು ಮೈದಾಳಿರುವುದಲ್ಲದೆ ಅದು ಗ್ರಾಮಜೀವನದ ಬಹಳ ಮನೋಹರ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ನೀಡುತ್ತದೆ. ವಾಕ್ಪತಿರಾಜ 'ಮಧುಮಥನವಿಜಯ' ಎಂಬ ಇನ್ನೂ ಒಂದು ಪ್ರಾಕೃತ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಬರೆದನೆಂದು ಊಹಿಸಲಾಗಿದೆ; ಹಾಗೆಯೇ 'ಗಾಥಾಸಪ್ತಶತಿ' ಗೆ ಉತ್ತರಕಾಲೀನರು ಸೇರಿಸಿದರೆನ್ನಲಾದ ಕೆಲವೊಂದು ಪ್ರಕ್ಷಿಪ್ತಪದ್ಯಗಳನ್ನೂ ಇವನೇ ರಚಿಸಿರಬಹುದು ಎನ್ನಲಾಗಿದೆ. ಈ ಕಾಲಾವಧಿಯಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಎಷ್ಟೋ ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿಗಳು ಹುಟ್ಟಿರಬೇಕು; ಆದರೆ ಅವೆಲ್ಲ ಇಂದು ನಮಗೆ ಲಭ್ಯವಾಗದೆ ನಷ್ಟವಾಗಿವೆ.

ಭವಭೂತಿಗೆ ಕನೋಜಿನ ಯಶೋವರ್ಮನ ರಾಜಾಶ್ರಯ ದೊರೆತುದು ಅವನ ಜೀವಮಾನದ ಕಡೆಯ ವೇಳೆಗೆಂಬುದು ನಿಜ. ಆದರೆ ಅವನು ಯಶೋವರ್ಮನ ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಮಾನ್ಯತೆಪಡೆದ ಕವಿಯಾಗಿದ್ದನೆಂದು ಕಲ್ಹಣ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ; ತನಗಿಂತ ಹಿರಿಯನಾದ ಈ ಸಮಕಾಲೀನ ಕವಿಗೆ ವಾಕ್ಪತಿರಾಜ ಸಲ್ಲಿಸಿರುವ ವಿಶೇಷ ಗೌರವ ಭವಭೂತಿಯ ಕಾವ್ಯಶಕ್ತಿ ಹಾಗು ಪ್ರಖ್ಯಾತಿಗಳನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸುತ್ತದೆ. ಭವಭೂತಿಗೆ ರಾಜಗೌರವ ದೊರೆಯುವುದಕ್ಕೂ ಮುಂಚೆಯೇ ಆತನ ನಾಟಕಗಳು

1 ರಾಜಕೀಯ ಇತಿಹಾಸದ ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ—ಮಹಾಮಹೋಪಾಧ್ಯಾಯ ಡಾ|| ಮಿರಾಶಿ: 'ವಾಕಾಟಕ ಕಿಂಗ್ಸ್ ಎಂಡ್ ದೇರ್ ಟೈಮ್ಸ್, ಕಲಚೂರಿ ಕಿಂಗ್ಸ್ ಎಂಡ್ ದೇರ್ ಟೈಮ್ಸ್', (ಎರಡೂ ಮರಾಠಿ); ಮತ್ತು 'ಭವಭೂತಿ'. ವಿವರಗಳು ಉಕ್ತ.

ಕಾಲಪ್ರಿಯನಾಥನ ಜಾತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಭವಭೂತಿಗೆ ಆತ್ಮೀಯರಾಗಿದ್ದ ನಟವರ್ಗದವರಿಂದ ಅಭಿನಯಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದ್ದವು. ಭವಭೂತಿಯ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಸ್ತಾವನೆಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಳಲಾಗಿರುವ ಈ ಸಂಗತಿ ಭವಭೂತಿಗೆ ಕನಿಷ್ಠ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ವೃಂದದ ಜನಪ್ರಿಯತೆಯಿದ್ದದಕ್ಕೆ ಸೂಚಕ ವಾಗಿದೆ.

ಹಾಗಾದರೆ 'ಮಾಲತೀಮಾಧವ'ದ ಪ್ರಸ್ತಾವನೆಯಲ್ಲಿ ಆತನು ಮಾಡಿರುವಂತೆ ತನ್ನ ಕಟುವಿಮರ್ಶಕರನ್ನು ಮೂದಲಿಸಲು ಭವಭೂತಿಯನ್ನು ಪ್ರೇರಿಸಿದ ಸಂಗತಿ ಯಾವದು? ಅವನ ಬಗೆಗೆ ಕೆಟ್ಟ ಮಾತನ್ನು ಹರಡಿದ ಈ ಜನರು ಯಾರು?[2] 'ಉತ್ತರರಾಮಚರಿತ'ದ ಪ್ರಸ್ತಾವನೆಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ಸೂತ್ರಧಾರನ ನಿರ್ಣಯವಾಕ್ಯದಲ್ಲಿ ಭವಭೂತಿಯ ಉಕ್ತಿಕಟುತ್ವ ಹಿಮ್ಮೆಟ್ಟಿ ತತ್ತ್ವಚಿಂತಕನ ಪ್ರಶಮಭಾವವೇ ಹೆಚ್ಚಾಗಿದೆ.[3] ಈ ಕಾಲದ ಸಾಮಾನ್ಯ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯಕಾರ್ಯಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಕೂಲ ವೆನಿಸದೆ ಇರುವುದರಿಂದ, ಭವಭೂತಿಯ ಉಕ್ತಿಗಳು ನಮಗಿಂದು ಅಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ಯಾವದೋ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಅನುಭವದಿಂದ ಹೊರಹೊಮ್ಮಿರಬೇಕೆನಿಸುತ್ತದೆ.

ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶಕರು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಕೊಡುವ ವಿವರಣೆಯಿಷ್ಟು:— ಭವಭೂತಿಯ ಮೊದಲ ನಾಟಕವಾದ 'ಮಹಾವೀರಚರಿತ' ಪ್ರಯೋಗಕಾಲದಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿ ಯಾಗಲಿಲ್ಲ. ಈ ವೈಫಲ್ಯದಿಂದ ಸೂಕ್ಷ್ಮಹೃದಯದ ಕವಿಗೆ ತುಂಬಾ ನೋವಾಗಿರ ಬೇಕು. ಆದರೆ ತನ್ನ ಪಾಂಡಿತ್ಯ ಹಾಗು ಕಾವ್ಯಶಕ್ತಿಗಳ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ತುಂಬಾ ಭರವಸೆಯುಳ್ಳವನಾದ್ದರಿಂದ ಕವಿ ವಿಮರ್ಶಕರಿಗೆ ಭಾವಪೂರ್ಣವಾದ ಉತ್ತರವನ್ನು ತನ್ನ ಎರಡನೆಯ ನಾಟಕದ ಪ್ರಸ್ತಾವನೆಯಲ್ಲಿ ನೀಡಿದ್ದಾನೆ, ಎಂದು. ಇದು ಅಸಂಭವ ವೇನೂ ಅಲ್ಲ. ಆದರೆ, ಪ್ರಸ್ತಾವನೆ ಯಾವ ನಾಟಕದ ಅಂಗವೋ ಪ್ರಾಯಿಕವಾಗಿ ಆ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತದೆ. ತೌಲನಿಕವಾಗಿ ನೋಡಿದರೆ 'ಮಾಲತೀ ಮಾಧವ' ಒಂದು ಒಳ್ಳೆಯ ನಾಟಕ; ಒಂದು ಆಕರ್ಷಕ ನಾಟಕವಾಗಬೇಕಾದರೆ ಬೇಕಾಗುವ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಗತ್ಯಗಳ ಅರಿವನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಂಡೇ ಕವಿ ಇದನ್ನು ಬರೆದಂತಿದೆ. ಎಂದಮೇಲೆ, ಇಲ್ಲಿ ವಿಮರ್ಶಕರನ್ನು ಮೂದಲಿಸುವ ಪ್ರಸಂಗಕ್ಕೇ ಎಡೆ ಕಾಣದು.

---

2 ಇಡಿಯಾದ ಪದ್ಯ ಮಾಲತೀಮಾಧವ, I. 6 ನೆಯದು:—

ಯೇ ನಾಮ ಕೇಚಿದಿಹ ನಃ ಪ್ರಥಯನ್ತ್ಯವಜ್ಞಾಂ ಜಾನನ್ತು ತೇ ಕಿಮಪಿ ತಾನ್ಪ್ರತಿ ನೈಷ ಯತ್ನಃ ।

ಉತ್ಪತ್ಸ್ಯತೇಽಸ್ತಿ ಮಮ ಕೋಽಪಿ ಸಮಾನಧರ್ಮಾ ಕಾಲೋ ಹ್ಯಯಂ ನಿರವಧಿರ್ವಿಪುಲಾ ಚ ಪೃಥ್ವೀ ॥

3 ನೋಡಿ—ಉ. ರಾ. ಚ. 1: 5.

ಸರ್ವಥಾ ವ್ಯವಹರ್ತವ್ಯಂ ಕುತೋ ಹ್ಯವಚನೀಯತಾ ।

ಯಥಾ ಸ್ತ್ರೀಣಾಂ ತಥಾವಾಚಾಂಸಾಧುತ್ವೇ ದುರ್ಜನೋ ಜನಃ ॥

ಈಚೆಗೆ ಇನ್ನೊಬ್ಬ ವಿಮರ್ಶಕರು ಹೀಗೆ ಸೂಚಿಸಿದ್ದಾರೆ :—ಭವಭೂತಿಯ ಕಟೂಕ್ತಿಗೆ ಗುರಿಯಾಗಿರತಕ್ಕವರೆಂದರೆ ಬಾಣಭಟ್ಟನ ಮಗ ಮತ್ತು ಬಾಣನ ಗದ್ಯ ಕೃತಿಗಳನ್ನೂ ಅವುಗಳ ಅಲಂಕಾರ-ಪ್ರೌಢ ಶೈಲಿಯನ್ನೂ ಮೆಚ್ಚಿ ಅದರ ಅನುಕರಣ ಕಾರರನ್ನು ಹೀಗಳೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರೀಕ್ಷಕರು. 'ಮಾಲತೀಮಾಧವ'ದ ಶೃಂಗಾರ ವಸ್ತುವಿನ್ಯಾಸ ಹಾಗು ರಚನಾಶೈಲಿಗಳೇನೋ ಬಾಣನ ಕಾದಂಬರಿಯನ್ನು ಬಹು ಮಟ್ಟಿಗೆ ಹೋಲುತ್ತವೆ. ಭವಭೂತಿಯ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಹಿಂದಿನ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಬಾಣ ಒಬ್ಬ ಮಹಾ ಪ್ರಭಾವಶಾಲಿಯಾದ ಸಾಹಿತ್ಯಕಾರನಾಗಿದ್ದನು. ಬಾಣನ ಕೀರ್ತಿಗೆ ಹರ್ಷ ಚಕ್ರವರ್ತಿಯ ಸನ್ಮಾನವೂ ಕಳೆಯೇರಿಸಿತ್ತು. ಆದ್ದರಿಂದ, ಸಾಹಿತ್ಯಜ್ಞರಲ್ಲಿ ಕೆಲವರು ಬಾಣನ ಅನುಕರಣೆಯನ್ನು ಈತನಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಹೀಗಳೆದಿರಬೇಕು; ಅವರಿಗೆ ಭವಭೂತಿ ಉತ್ತರ ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದಾನೆ.[4]

ಬಾಣನಿಗೂ ಭವಭೂತಿಗೂ ಸುಮಾರು ಒಂದು ಶತಮಾನದ ಅಂತರವಿರುವುದ ರಿಂದ ಅವರಿಗೆ ಸಂಬಂಧ ಹಚ್ಚುವುದು ದೂರಾನ್ವಯವೆನಿಸಬಹುದು. ಬಾಣನ ಕೃತಿ ಗಳನ್ನು ಮೆಚ್ಚಿಕೊಂಡ ಸಾಹಿತ್ಯಜ್ಞರನ್ನು ತತ್ಕಾಲದಲ್ಲೇ ಭವಭೂತಿಯ ನಾಟಕಗಳು ಮುಟ್ಟಿದವೆಂಬುದು ಕೂಡ ಊಹಾತೀತವೇ. ಅದಕ್ಕೆ ಬದಲಾಗಿ ಭವಭೂತಿಯ ಪ್ರಥಮ ಕೃತಿಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕವರ್ಗ ಜಾತ್ರೆಗೆ ನೆರೆದ ಜನತೆಯಾಗಿದ್ದಂತೆ ತೋರಿಬರುತ್ತದೆ ಅವನಿಗೆ ಪ್ರೌಢ ಕಾವ್ಯಜ್ಞರು ದೊರೆತು ವಾಕ್ಪತಿರಾಜನಂತಹ ಸಮಾನಧರ್ಮನ ಸಖ್ಯ ಸಿಕ್ಕಿದೊಡನೆ ಅವನ ಕಾವ್ಯಶಕ್ತಿಗೆ ಯೋಗ್ಯ ಪುರಸ್ಕಾರ ದೊರೆಯಿತು. ಭವಭೂತಿಯ ಕೃತಿಯನ್ನು ಕುರಿತ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ತುಂಬಾ ಅನುಕೂಲ. ವಾದುದೇ ಆಗಿದೆ. ಪರಂಪರೆಯ ಪ್ರಕಾರ ಭವಭೂತಿ ಕಾಳಿದಾಸನಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಎರಡನೆಯವನು. ಆದ್ದರಿಂದ ಭವಭೂತಿಯ ಭಾವೋದ್ಗಾರದ ನೈಜ ಕಾರಣವನ್ನು ಅವನ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಜೀವನಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಹುಡುಕುವುದು ಹೆಚ್ಚು ಸಮಂಜಸ.

ನನಗೆ ತೋರುವುದೇನೆಂದರೆ ಈ ಪ್ರಶ್ನೆ ಭವಭೂತಿಯ ಮೊದಲ ಕೃತಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದಾಗಿರದೆ ಅವನ ಎಲ್ಲಾ ನಾಟಕಕೃತಿಗಳ ಸ್ವರೂಪವನ್ನೂ ಕುರಿತದ್ದಾಗಿದೆ. ಭಾಸ, ಕಾಳಿದಾಸ, ಶೂದ್ರಕ, ಹರ್ಷ—ಇವರೆಲ್ಲ ಭವಭೂತಿಗೆ ಹಿಂದಿನವರಾದ ನಾಟಕಕಾರರು— ಕೆಲವೊಂದು ಸಾಹಿತ್ಯಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದ್ದರು. ಅವರು ತಮ್ಮ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂವಾದಗಳಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಸರಳವಾದ ಭಾಷೆಯನ್ನು, ಎಂದರೆ ಶಕ್ಯವಿದ್ದ ಮಟ್ಟಿಗೂ ಆಡುನುಡಿಯಾದ ಸಂಸ್ಕೃತವನ್ನು ಹೋಲುವ ಮಾತುಗಳನ್ನು, ಬಳಸಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದರು. ಅವರು ವೈವಿಧ್ಯಪೂರ್ಣವಾದ ಕಥಾವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಂಡರು, ನಾನಾ ರಸ-ಭಾವಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದರು; ಆದರೆ ಶೃಂಗಾರ ರಸಕ್ಕೆ ಉಚಿತವಾದ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ನೀಡಿದರು. ಅವರು ಗಂಭೀರ ವಿಷಯ

4. ಜಿ. ಸಿ. ಝಾಲಾ: "ಭವಭೂತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಸಮಕಾಲೀನ ಟೀಕಾಕಾರರು", ಜರ್ನಲ್ ಆಫ್ ದಿ ಓರಿಯಂಟಲ್ ಇನ್‌ಸ್ಟಿಟ್ಯೂಟ್, ಬರೋಡ, ಸಂಪುಟ XIV, ಸಂಚಿಕೆ *34*; ಮಾರ್ಚ್— ಜೂನ್ *1965*; ಪು. *448–463*.

ಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡರೂ, ಭಿನ್ನರುಚಿಯ ಬಹುಜನರನ್ನು ತೃಪ್ತಿಗೊಳಿಸುವ ಲೋಕರಂಜಕ ವಿನೋದವಾಗಿಯೇ ನಾಟಕ ಇನ್ನೂ ಉಳಿದಿತ್ತು. ಭವಭೂತಿ ಸ್ವಭಾವದಿಂದ ಹಾಗು ಶಿಕ್ಷಣದಿಂದ ಒಬ್ಬ ಗಂಭೀರ ಮನೋವೃತ್ತಿಯ ಬುದ್ಧಿಜೀವಿಯಾಗಿದ್ದಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ತಮ್ಮ ಶೃಂಗಾರಮಯ ಹಾಗು ಸಾಹಸಪೂರ್ಣ ಕಥೆಗಳಲ್ಲಿ ಸುಬಂಧು, ಬಾಣ ಮತ್ತು ದಂಡಿ ಬಳಸಿದ ಅಲಂಕಾರ ನಿರ್ಭರ ಗದ್ಯಶೈಲಿ ಅವನಿಗೆ ಆಕರ್ಷಕವಾಗಿ ಕಂಡುಬಂದ ಕಾರಣ, ಅದನ್ನೇ ಅವನು ತನ್ನ ನಾಟಕಗಳ ಸಂವಾದಗಳನ್ನು ಬರೆಯುವಾಗಲೂ ಬಳಸಿದನು. ಅವನು ಪ್ರೇಮ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನೇನೋ ಕಲ್ಪಿಸಿದನು; ಆದರೆ ಗಂಭೀರ ವಾಗ್ಧೋರಣೆಯನ್ನಾಗಲಿ ತತ್ತ್ವೋಪದೇಶದ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯನ್ನಾಗಲಿ ಅದುಮಿಡಲಾರದೆ ಹೋದನು. ಲೀಲಾವಿನೋದದ ಲಘು ವಾತಾವರಣಕ್ಕೂ ಭವಭೂತಿಯ ನಾಟಕಗಳಿಗೂ ತುಂಬಾ ದೂರ. ಒಂದು ಬೌದ್ಧಿಕ ವೈಚಾರಿಕತೆ ಮತ್ತು ಅಲಂಕಾರದಿಂದ ಭಾರವಾದ ಭಾಷಾಸರಣಿಯನ್ನು ಭವಭೂತಿ ತನ್ನ ನಾಟಕ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ತಂದುಕೊಂಡನು; ಅದೊಂದು ಹೊಸ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯಾಗಿತ್ತು; ಅದು ಮೆಚ್ಚುಗೆ ಗಳಿಸಲು ಹೆಚ್ಚಿನ ಕಾಲಾವಕಾಶ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿತ್ತು.

ಸೂಕ್ಷ್ಮಸಂವೇದನೆಯ ಈ ಕವಿ ವಿಮರ್ಶಕರ ವೈರಸ್ಯವನ್ನು ತಾಳಲಾರದೆ ತನ್ನ ನಾಟಕರಚನೆಯ ಆದಿಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕೆಲಮಟ್ಟಿಗೆ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಕಹಿಮಾಡಿಕೊಂಡನೆಂದು ನಂಬುವುದಕ್ಕೆ ನಮ್ಮ ಮನಸ್ಸು ಮಾರುಹೋಗುತ್ತದೆ. ಆದರೂ ಭವಭೂತಿ ದೂರುವ ಜನರ ಅವಜ್ಞೆ ಬೇರೊಂದು ದಿಕ್ಕಿನಿಂದ ಬಂದಿದೆಯೆಂದು ನನಗೆ ತೋರುತ್ತದೆ.

ಭವಭೂತಿಯ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಜೀವನದ ಹಾಗು ವಂಶದ ಇತಿಹಾಸ ತೋರಿಸುವ ಪ್ರಕಾರ ಅವನು ವಿದ್ಯಾಸಂಪನ್ನ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಪುರೋಹಿತರ ಮನೆತನಕ್ಕೆ ಸೇರಿದವನಾಗಿದ್ದು ಶಾಸ್ತ್ರಪಾಂಡಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಪೂರ್ಣ ಪರಿಣತಿಯನ್ನು ಗಳಿಸಿದ್ದನು. ಪ್ರಾಯಶಃ ಅವನ ಹುಟ್ಟೂರಿನಲ್ಲಿ ಮನೆಯವರೂ ಬಂಧುಮಿತ್ರರೂ ಪೌರೋಹಿತ್ಯವೃತ್ತಿ. ಅಥವಾ ಶಾಸ್ತ್ರಾಧ್ಯಾಪಕನ ವೃತ್ತಿಯನ್ನು ಇವನು ಕೈಗೊಳ್ಳಬೇಕೆಂದು ನಿರೀಕ್ಷಿಸಿರಬೇಕು. ಅದಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ಭವಭೂತಿ ವೈದಿಕ, ಕರ್ಮನಿಷ್ಠ ಮತ್ತು ಶಾಸ್ತ್ರಪರ ಜೀವನ ವೃತ್ತಿಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಸಾಹಿತ್ಯವೃತ್ತಿಗೆ ವಿರೋಧಿಗಳೆಂದು ಭಾವಿಸಿ ತೊರೆದಿರಬೇಕು.[5] ನಟರೊಡನೆ ಸ್ನೇಹ ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡು ರಂಗಾಭಿನಯಕ್ಕೆಂದು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿರಬೇಕು. ಗೌರವಾಸ್ಪದವಾದ ವಂಶಸಂಪ್ರದಾಯಗಳನ್ನು ಹೀಗೆ ಇವನು ಮುರಿದುದನ್ನು ಅಂದಿನ ಕರ್ಮಠ ಸಮಾಜ ಖಂಡಿತವಾಗಿಯೂ ಸಹಿಸಿರಲಾರದು, ಭವಭೂತಿಯ ಸಂಸಾರದ ಸ್ವಂತ ಬಂಧುಮಿತ್ರರೇ ಅವನ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳನ್ನು ಕಟುವಾಗಿ

---

[5] ನೋಡಿ—ಮಾಲತೀಮಾಧವ, *1*: *7*.

ಯದ್ ವೇದಾಧ್ಯಯನಂ ತಥೋಪನಿಷದಾಂ ಸಾಂಖ್ಯಸ್ಯ ಯೋಗಸ್ಯ ಚ

ಜ್ಞಾನಂ ತತ್ಕಥನೇನ ಕಿಂ ? ನ ಹಿ ತತಃ ಕಶ್ಚಿದ್ಗುಣೋ ನಾಟಕೇ ।

ಟೀಕಿಸಿರಬೇಕು; ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ಸಮಾಜದ ಕೆಳಮಟ್ಟದವರೆನಿಸಿದ್ದ ನಟರೊಡನೆ ಅವನ ಸಂಪರ್ಕವನ್ನು ಅವರು ಉಗ್ರವಾಗಿ ಟೀಕಿಸಿರಬೇಕು. ತನ್ನ ಶ್ರೇಷ್ಠತಮ ಕೃತಿಯಾದ 'ಉತ್ತರರಾಮಚರಿತ' ವನ್ನು ಬರೆಯುವ ವೇಳೆಯವರೆಗೂ ಭವಭೂತಿಗೆ ತನ್ನ ಸ್ವಜನರಿಂದಲೇ ಬಂದ ಈ ಕಡುವಿರೋಧದ ನೆನಪು ಮನಸ್ಸಿನಿಂದ ಮಾಸದಿದ್ದ ಸಾಧ್ಯತೆಯಿದೆ. ಭವಭೂತಿಯ ಭಾವೋದ್ವಿಗ್ನ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಇದೊಂದು ಸಂಭಾವ್ಯವಾದ ವಿವರಣೆಯೆಂದು ನಾನು ಇದನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತಿದ್ದೇನೆ. ಭವಭೂತಿ ತನ್ನ ಜನ್ಮಸ್ಥಳವನ್ನು ಬಿಡಬೇಕಾದುದೇಕೆ, ಪದ್ಮಾವತಿ ಬಳಿಕ ಕಾಲ್ಪಿ, ಆಮೇಲೆ ಯಶೋವರ್ಮನ ಆಶ್ರಯದಲ್ಲಿ ಕಡೆಗೆ ನೆಲೆಸಿರಬಹುದಾದ ಕನೋಜ್— ಹೀಗೆ ಊರಿಂದೂರಿಗೆ ಅಲೆದಾಡಿದ್ದೇಕೆ ಎನ್ನುವುದು ಆಗ ನಮ್ಮ ಅರಿವಿಗೆ ಬರುವಂತಾಗುತ್ತದೆ.

ಅಧ್ಯಾಯ : 4

ಭವಭೂತಿಯ ನಾಟಕಗಳು

1. ಮಹಾವೀರಚರಿತ

(I)

ಮಹಾವೀರ ಅಥವಾ ದೊಡ್ಡ ಧೀರ ಎಂದರೆ ರಾಮನೇ. ಈ ನಾಟಕ ವಾಲ್ಮೀಕಿಯ ರಾಮಾಯಣದ ಆಧಾರದಮೇಲೆ ರಚಿತವಾಗಿದ್ದು ರಾಮನ ಬಾಲ್ಯ ಜೀವನವನ್ನು ಎಂದರೆ ಶೈಶವದಿಂದ ಪಟ್ಟಾಭಿಷೇಕದವರೆಗಿನ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ಕುರಿತಿದೆ. ವಾಲ್ಮೀಕಿಯ ಸ್ಫೂರ್ತಿಮಯ ಕಾವ್ಯದ ಅಸಾಧಾರಣ ಸೊಬಗು ಮತ್ತು ಭವಭೂತಿಗೆ ರಾಮನ ಮೇಲಿದ್ದ ಆತ್ಮೀಯ ಭಕ್ತಿ—ಇವು ಈ ಪ್ರಥಮ ನಾಟಕದ ರಚನೆಗೆ ಭವಭೂತಿಯನ್ನು ಪ್ರೇರಿಸಿದವು.[1] ಹಸ್ತಪ್ರತಿಗಳ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕಾರರ ಸಾಕ್ಷ್ಯದಿಂದ ತಿಳಿದುಬರುವಂತೆ ಭವಭೂತಿ ಇದರ ಐದನೆಯ ಅಂಕದ 46 ನೆಯ ಪದ್ಯದವರೆಗೆ ಮಾತ್ರ ಬರೆದಿದ್ದಾನೆ. ಈಗ ದೊರೆಯುವ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಏಳು ಅಂಕಗಳಿವೆ. ಮಿಕ್ಕ ಭಾಗವನ್ನು ಬೇರೆಯವರು ಬರೆದು ಸೇರಿಸಿರುವರು. ಔತ್ತರೇಯ ಪಾಠದ ರಚನೆ ವಿನಾಯಕ ಭಟ್ಟನದು; ದಾಕ್ಷಿಣಾತ್ಯ ಪಾಠದ ರಚನೆ ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯನದು. ಒಬ್ಬ ಅಜ್ಞಾತ ನಾಮಧೇಯಕನ ಮೂರನೆಯ ಪಾಠವೂ ಒಂದಿದೆ. ತೋದರ್‌ಮಲ್ ಮತ್ತು ರತ್ನಮ್ ಅಯ್ಯರ್ (ನಿರ್ಣಯಸಾಗರ

---

[1] ಹೋಲಿಸಿ, ಮ. ವೀ. ಚ. ಪ್ರಸ್ತಾವನೆ, I. 7.

ಆವೃತ್ತಿ) ಭಾವಿಸುವ ಪ್ರಕಾರ ಈ ಅನೇಕ ಪಾಠಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲ ಔತ್ತರೇಯ ಪಾಠವೇ ಗ್ರಾಹ್ಯತರವಾದುದು; ಭವಭೂತಿಯ ಸ್ವಂತ ರಚನೆಯೇ ಅದಾಗಿರಬೇಕೆಂದು ತೋದರ್ ಮಲ್ ತಿಳಿಯುತ್ತಾರೆ.[2] ನಾಟಕಕೃತಿ ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಅಪೂರ್ಣವೇ ಆಗಿದ್ದ ಪಕ್ಷದಲ್ಲಿ ಅದೊಂದು ಇನ್ನೂ ಬಿಡಿಸಲಾಗದಿರುವ ಸಾಹಿತ್ಯಸಮಸ್ಯೆಯೇ ಸರಿ.

ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಭವಭೂತಿ ಮೂಲಕಥೆಯ ಮುಖ್ಯ ರೂಪರೇಖೆಯನ್ನು ಇದ್ದಂತೆಯೇ ಇರಿಸಿಕೊಂಡು ತನ್ನ ನಾಟಕೀಯ ಪ್ರಯೋಜನಕ್ಕೆ ಅನುಕೂಲಿಸುವ ಕೆಲವೊಂದು ಗಮನಾರ್ಹ ಮಾರ್ಪಾಡುಗಳನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ನಾಟಕ ವಿಶ್ವಾಮಿತ್ರನ ಆಶ್ರಮದಲ್ಲಿ ಆರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ರಾಕ್ಷಸರ ಕಾಟದಿಂದ ಯಜ್ಞಗಳನ್ನು ರಕ್ಷಿಸಲೆಂದು ರಾಮಲಕ್ಷ್ಮಣರು ಆಗಲೇ ಅಲ್ಲಿಗೆ ಬಂದಾಗಿದೆ. ವಿಶ್ವಾಮಿತ್ರನ ಸಲಹೆಯಂತೆ ಜನಕನ ಸೋದರನಾದ ಕುಶಧ್ವಜನು ಸೀತೆ ಮತ್ತು ಊರ್ಮಿಳೆಯರೊಂದಿಗೆ ಆಗಮಿಸುತ್ತಾನೆ. ಬಳಿಕ ಶಿವನ ಧನುಸ್ಸನ್ನು ತರಲಾಗುತ್ತದೆ; ಅದನ್ನು ರಾಮನು ಹೆದೆಯೇರಿಸಿ ಮುರಿಯುತ್ತಾನೆ. ಆಮೇಲೆ ವಿವಾಹಗಳು ನಿಶ್ಚಯವಾಗುತ್ತವೆ; ಜನಕ-ದಶರಥರನ್ನು ಕರೆಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗುತ್ತದೆ. ತಾನು ಸೀತೆಯನ್ನು ವರಿಸಬೇಕೆಂದಿರುವ ಪ್ರಭು ರಾವಣನ ಸಂದೇಶವನ್ನು ಅವನ ಪುರೋಹಿತನಾದ ಸರ್ವಮಾಯನು ಅಲ್ಲಿಗೆ ತಂದು ಮುಟ್ಟಿಸುವುದರೊಳಗಾಗಿ ಇಷ್ಟೆಲ್ಲ ನಡೆದಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲಿಯ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ಸರ್ವಮಾಯನು ರಾವಣನಿಗೆ ಗೈದ ಅಪಮಾನ ಮತ್ತು ಮುಖಭಂಗವೆಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಇದಕ್ಕೆ ಪ್ರತೀಕಾರವಾಗಿ ರಾಮನನ್ನು ನಾಶಮಾಡುವಂತೆ ರಾವಣನ ಮಂತ್ರಿ ಮಾಲ್ಯವಂತನು ಪರಶುರಾಮನನ್ನು ಪ್ರಚೋದಿಸುತ್ತಾನೆ. ಮುಂದಿನ ಎರಡು ಅಂಕಗಳ ತುಂಬ ಈ ಕಲಹದ್ದೇ ಕೋಲಾಹಲ; ಇದರಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲ ಜನರೂ ಭಾಗವಹಿಸುತ್ತಾರೆ. ಋಷಿಗಳು ಶಾಂತರಾಗಿರಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತಾರೆ; ಆದರೆ ಪರಶುರಾಮನು ನೇರವಾಗಿ ತನಗೆ ಚುಚ್ಚುವಂತೆ ತೇಜೋವಧೆ ಮಾಡಿದ್ದರಿಂದ ಜನಕನ ಪುರೋಹಿತನಾದ ಶತಾನಂದನು ಕೋಪದಿಂದ ಕಿಡಿಕಿಡಿಯಾಗುತ್ತಾನೆ; ರಾಮನನ್ನು ಉಳಿಸಲೆಂದು ಜನಕನು ತಾನೇ ಪರಶುರಾಮನ ಸವಾಲನ್ನು ಎದುರಿಸಲು ಮುಂದಾಗುತ್ತಾನೆ; ಪರಶುರಾಮನೊಡನೆ ತಾನೇ ಯುದ್ಧಮಾಡಬೇಕೆಂಬ ನಿರ್ಣಯವನ್ನು ರಾಮನು ಘೋಷಿಸುತ್ತಾನೆ.

ರಾಮನು ಪರಶುರಾಮನ ಗರ್ವಭಂಗ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಮಾಲ್ಯವಂತನು ಇನ್ನೊಂದು ಉಪಾಯವನ್ನು ಹೂಡುತ್ತಾನೆ. ಶೂರ್ಪಣಖಿ ಮಂಥರೆಯ ಶರೀರವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸುವಂತೆ ನಿರ್ದೇಶನವೀಯುತ್ತಾನೆ; ಅವಳ ಪ್ರಭಾವದಿಂದಾಗಿ ಕೈಕೇಯಿ ದಶರಥನಿಗೆ ಒಂದು ಪತ್ರವನ್ನು ಬರೆದು ತನಗೆ ಅವನು ನೀಡಿದ್ದ ಎರಡು ವರಗಳನ್ನೂ ಕೂಡಲೆ ಈಡೇರಿಸಬೇಕೆಂದು ಕೇಳುತ್ತಾಳೆ. ಮಿಥಿಲೆ

---

2 ಹೋಲಿಸಿ, ಮಹಾವೀರಚರಿತ, (ಉಕ್ತ ಗ್ರಂಥಕಾರರಿಂದ ಸಂಪಾದಿತ), ಪೀಠಿಕೆ.

ಯಲ್ಲೇ ಜರುಗಬೇಕೆಂದಾಗಿದ್ದ ಪಟ್ಟಾಭಿಷೇಕ—ಮಹೋತ್ಸವದ ಸಿದ್ಧತೆಗಳೆಲ್ಲ ತಪ್ಪಿ ಹೋಗುತ್ತವೆ. ರಾಮನು ದಂಡಕಾರಣ್ಯಕ್ಕೆ ಹೋಗಲು ತನ್ನ ಸಮ್ಮತಿ ಹಾಗು ಉತ್ಸಾಹಗಳನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಮಾಡಿ ತನ್ನ ಪ್ರವಾಸದ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮವನ್ನು ಯೋಜಿಸ ತೊಡಗುತ್ತಾನೆ.

ಐದನೆಯ ಅಂಕದಿಂದ ಏಳನೆಯ ಅಂಕ ಪೂರ್ತಿ ರಾಮಕಥೆಯ ವಿವರಗಳನ್ನು —ರಾಮವನವಾಸ, ಸೀತಾಪಹರಣ, ಸಾವಿರಾರು ರಾಕ್ಷಸರ ಹಾಗು ವಾಲಿಯ ವಧೆ, ಇಷ್ಟೂ ಮಾಲ್ಯವಂತನಿಂದ ಯೋಜಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ಹಾಗೆ, ಮತ್ತು ರಾಮರಾವಣರ ಯುದ್ಧ, ಕಡೆಗೆ ಕುಬೇರನ ಅಲಕಾನಗರಿಯ ದೇವತೆ ಕೊಡಮಾಡಿದ ಪುಷ್ಪಕವಿಮಾನ ದಲ್ಲಿ ಅಯೋಧ್ಯೆಗೆ ರಾಮನ ಪುನರಾಗಮನ—ಸಂಗ್ರಹಿಸಲಾಗಿದೆ.

(II)

ಭವಭೂತಿ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಇಡಿಯ ರಾಮನ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನೇ ಎಂದರೆ ಅವನ ಬಾಲ್ಯವಿವಾಹದಿಂದ ಹಿಡಿದು ರಾವಣನನ್ನು ಗೆದ್ದ ಮೇಲೆ ಅಯೋಧ್ಯೆ ಯಲ್ಲಿ ಪಟ್ಟಾಭಿಷೇಕದವರೆಗೂ ವೃತ್ತಾಂತಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ. ನಾಟಕರೂಪದಲ್ಲಿ, ನಾಟ್ಯಗೃಹ-ರಂಗಭೂಮಿಗಳ ಸ್ವಾಭಾವಿಕ ಇತಿಮಿತಿಗಳಲ್ಲಿ, ಅಳವಡಿಸಲು ಶಕ್ಯವಿರುವಂತಹ ಕಥಾವಸ್ತು ಇದಲ್ಲ. ಇದಕ್ಕೆ ಸಾಧಕವಾಗ ಬಹುದಾಗಿದ್ದ ನಿಚ್ಚಳವಾದ ಒಂದು ದಾರಿ ಎಂದರೆ ಮಹಾವೀರನ ಜೀವನದಿಂದ ಕೆಲವೇ ಎದ್ದುಕಾಣುವ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ಆಯ್ದು ಅವನ್ನು ನಾಟಕದ ಅಂಕಗಳಾಗಿ ಸಂಯೋಜಿಸಿ, ಮಿಕ್ಕುದನ್ನೆಲ್ಲ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಕಲ್ಪನೆಗೇ ಬಿಟ್ಟುಕೊಟ್ಟು, ಘಟನೆಗಳ ನಡುವಣ ಅತ್ಯಗತ್ಯದ ಕೊಂಡಿಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಒದಗಿಸುವದು. ಒಬ್ಬ ಮಹಾ ನಾಯಕನ ಬಹುಮಟ್ಟಿನ ಪೂರ್ಣ ಜೀವನಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಒಂದೇ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಅಳವಡಿಸುವುದು ಒಂದು ದೊಡ್ಡ ಗಂಡಾಂತರವನ್ನು ಕವಿ ತಲೆಗೆ ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡಂತೆಯೇ. ಅದು ಒಂದು ಕಥಾನಕಪ್ರಧಾನವಾದ ಪ್ರಬಂಧದ ಹಾಗು ನಾಟಕೀಯ ಸಂವಾದದ ದ್ವಿರೂಪವನ್ನೂ ತಳೆಯುವ ಕಾರಣ ಈ ಎರಡು ಸಾಹಿತ್ಯಪ್ರಕಾರಗಳಿಗೂ ಅಸಂಗತ ವೆನಿಸಿ ಎರಡು ರೀತಿಯಿಂದಲೂ ಅಸಮರ್ಪಕವೆನಿಸಬಹುದು.

ನಾಟಕದ ಒಂದೇ ಅಂಕದ ಪರಿಮಿತಿಯಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ಒತ್ತಿ ತುರುಕುವ ಪ್ರಸಂಗ ಈ ನಾಟಕಕಾರನಿಗೆ ಬಂದೊದಗಿದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಅಹಲ್ಯೆಯ ಪುನರುಜ್ಜೀವನ, ತಾಟಕೆಯ ಸಂಹಾರ, ಜೃಂಭಕಾಸ್ತ್ರಗಳ ಪ್ರದಾನ, ಶಿವಧನುಸ್ಸಿನ ಭಂಗ, ನಾಲ್ಕು ಸೋದರರ ವಿವಾಹನಿಶ್ಚಯ, ಇಷ್ಟನ್ನೂ ಮೊದಲನೆಯ ಅಂಕದಲ್ಲಿ; ರಾಮನ ಪಟ್ಟಾಭಿಷೇಕಕ್ಕೆ ನಡೆದ ಸಿದ್ಧತೆಗಳು, ಕೈಕೇಯಿಯ ಬೇಡಿಕೆಗಳು, ರಾಮನನ್ನು ಕಾಡಿಗೆ ಅಟ್ಟುವುದು, ದಂಡಕಾರಣ್ಯದಲ್ಲಿ ಅವನ ಪ್ರವಾಸದ

ಯೋಜನೆಗಳು, ಇಷ್ಟನ್ನೂ ನಾಲ್ಕನೆಯ ಅಂಕದಲ್ಲಿ; ಸೀತಾಪಹರಣದಿಂದ ಹಿಡಿದು ವಿಜಯಿಯಾದ ರಾಮನ ಅಯೋಧ್ಯಾಗಮನದವರೆಗಿನ ಎಲ್ಲ ಘಟನೆಗಳನ್ನೂ ಮಿಕ್ಕ ಅಂಕಗಳಲ್ಲಿ ಅಡಗಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟೋ ಸಂಗತಿಗಳು ಸೂಚಿತವಾಗಿವೆ ಇಲ್ಲವೆ ನೇರವಾಗಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿತವಾಗಿವೆ. ಮತ್ತೆ ಕೆಲವು, ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಹೇಳ ಬೇಕಾದರೆ–ಅಹಲ್ಯಾವೃತ್ತಾಂತ, ಪರಶುರಾಮ ಮತ್ತು ರಾಮರ ಕಲಹದ ನಡುವೆ ದಶರಥನ ಅನಗತ್ಯಪ್ರವೇಶ, ಕೈಕೇಯಿಯ ಬೇಡಿಕೆಗಳು, ಸೀತಾಪಹರಣ, ರಾವಣನಿಗೆ ಮಂಡೋದರಿಯ ಪ್ರಾರ್ಥನೆ–ಇತ್ಯಾದಿಗಳು 'ಪರದೆಯ ಹಿಂದಿನಿಂದ' ನಿರೂಪಿತ ವಾಗಿವೆ. 'ವೀರ ರಸ' ಅಥವಾ ಉತ್ಸಾಹದ ಭಾವವನ್ನು ಉಕ್ಕಿಸುವದೇ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಗುರಿಯೆನಿಸಿದೆ. ಆದರೆ ಸಾವಿರಾರು ರಾಕ್ಷಸರನ್ನು ರಾಮನು ಸಂಹರಿಸುವದು, ವಾಲಿಯೊಡನೆ ಅವನ ಯುದ್ಧ, ಎಲ್ಲಕ್ಕೂ ಕಲಶಪ್ರಾಯವಾಗಿ ರಾವಣನೊಡನೆ ಅವನ ಯುದ್ಧ—ಇವೆಲ್ಲ ಕೇವಲ ವರದಿಯ ರೂಪವನ್ನು ಮೈದಾಳುವ ಘಟನೆ ಗಳಾಗುತ್ತವೆ. ರಂಗಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ನಿಯತವಾದ ಇತಿಮಿತಿಗಳೂ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಗಳೂ ವಾಸ್ತವಿಕವಾದ ಹೊಡೆದಾಟವನ್ನಾಗಲಿ ಯುದ್ಧವನ್ನಾಗಲಿ ರಂಗದಮೇಲೆ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲು ಎಂದೂ ಅನುಮತಿ ನೀಡುವಂತಿರಲಿಲ್ಲ.

ಅಸಾಧ್ಯವೇ ಎಂಬಂತಹ ಒಂದು ಸಾಹಸಕಾರ್ಯಕ್ಕೆ ಕೈಹಾಕಿದ ಭವಭೂತಿ ಓದುಗನ ಸಹಾನುಭೂತಿಗೆ ತಕ್ಕವನಾಗಿದ್ದಾನೆ, ವಿವೇಕಶೂನ್ಯವಾದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಯತ್ನ ಕ್ಕಾಗಿ ಅವನನ್ನು ಕಟುವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಗುರಿಮಾಡಬಾರದು ಎಂದಿದ್ದರೆ! ಆದರೂ ತನ್ನ ಕೃತಿರಚನೆಯಲ್ಲಿನ ಅಂತರ್ಗತ ಕ್ಲೇಶಗಳನ್ನು ಮನಗಂಡು, ಕಥೆಯಲ್ಲಿಯ ಅನೇಕ ವಿಕ್ಷಿಪ್ತ ಘಟನೆಗಳ ನಡುವೆ ಒಂದು ಏಕತಾಸೂತ್ರವನ್ನು ಸೂಚಿಸಲು ಅವನು ಕೈ ಗೊಂಡ ಸುಯೋಜಿತ ಪ್ರಯತ್ನಗಳ ಬಗ್ಗೆ ನಾವು ಅವನಿಗೆ ಶ್ಲಾಘನೆಯನ್ನೇ ಸಲ್ಲಿಸ ಬೇಕು. ಈ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಮೂರು ಸ್ತರಗಳಲ್ಲಿ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ: (i) ತನ್ನ ಕಥೆಯ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕ ಮೂಲಗ್ರಂಥವಾದ 'ರಾಮಾಯಣ'ವನ್ನು ಲೆಕ್ಕಿಸದೆ ಭವಭೂತಿ ಅನೇಕ ಘಟನೆಗಳು ಒಂದೇ ಕೇಂದ್ರಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವಂತೆ ಮಾಡಿ ಪ್ರತಿ ಅಂಕದ ನಾಟಕಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲೂ ಸ್ಥಳೈಕ್ಯವನ್ನು ಸಾಧಿಸಲು ಹವಣಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಅಹಲ್ಯೆ, ತಾಟಕೆ, ಜೃಂಭಕಾಸ್ತ್ರಗಳ ಪ್ರದಾನ, ಶಿವಧನುಸ್ಸು, ಮದುವೆಗಳ ಪ್ರಸ್ತಾಪ– ಇವಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಎಲ್ಲ ವೃತ್ತಾಂತಗಳೂ ವಿಶ್ವಾಮಿತ್ರನ ಆಶ್ರಮದಲ್ಲಿ ಜರುಗು ತ್ತವೆ. ಎರಡನೆ, ಮೂರನೆ ಮತ್ತು ನಾಲ್ಕನೆ ಅಂಕಗಳ ಕ್ರಿಯೆಗಳೆಲ್ಲ ನಡೆಯುವ ಜಾಗ ಮಿಥಿಲೆ, ಅಲ್ಲಿಯ ಅರಮನೆ ಹಾಗು ಅಂತಃಪುರ. ಪರಶುರಾಮ ಮತ್ತು ರಾಮಾದಿಗಳ ನಡುವಣ ವಾಗ್ಯುದ್ಧವೂ ಇಲ್ಲಿಯೇ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. 'ರಾಮಾಯಣ'ಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿದ್ದರೂ ಭವಭೂತಿ ರಾಮನ ಅಭಿಷೇಕದ ಏರ್ಪಾಟುಗಳು, ಕೈಕೇಯಿಯ ಯಾಚನೆಗಳು, ಭರತನಿಂದ ರಾಮನ ಪಾದುಕೆಗಳ ಸ್ವೀಕಾರ, ರಾಮನ ದಂಡಕಾರಣ್ಯ ಪ್ರವಾಸ—ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಮಿಥಿಲೆಯಲ್ಲಿಯೇ ನಡೆದಂತೆ ಕಲ್ಪಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ಉದ್ದೇಶ ವನ್ನು ಸಾಧಿಸಲು ಭವಭೂತಿ ಅಪೇಕ್ಷಿತ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಹೇಗಾದರೂ ಮಾಡಿ ಒಂದೇ

ಕಾರ್ಯಕ್ಷೇತ್ರಕ್ಕೆ ತರುತ್ತಾನೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ದಶರಥನ ಕ್ಷೇಮವನ್ನು ವಿಚಾರಿಸಲೆಂದು ಮಂಥರೆ ಮಿಥಿಲೆಗೆ ಬರುತ್ತಾಳೆನ್ನಲಾಗಿದೆ; ಅವಳು ತಂದಿರುವ ಪತ್ರದಲ್ಲಿ ಕೈಕೇಯಿಯ ಬೇಡಿಕೆಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಐದನೆಯ ಅಂಕದಲ್ಲಿಯ ಘಟನೆಗಳಿಗೆಲ್ಲ ಕೇಂದ್ರದ ಕೊಂಡಿಯಂತೆ ಶಬರಿ ವರ್ತಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಅವಳು ರಾಮನಿಗೆ ವಿಭೀಷಣನು ಕಳುಹಿಸಿರುವ ಒಂದು ಪತ್ರವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾಳೆ ಮತ್ತು ಈ ಸೋದರರನ್ನು ವಾಲಿಯಿದ್ದೆಡೆಗೆ ಹೋಗುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತಾಳೆ. ಇದೆಲ್ಲ ಎದ್ದುಕಾಣುವಂತಿರುವ ರಾಮಾಯಣ ವಿರೋಧಗಳೆಂದು ಭಾಸವಾಗಬಹುದು. ತನ್ನ ಮೂಲಕಥೆಯನ್ನು ಬೇಕಾದಂತೆ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಲು ತನಗೆ ಇರುವ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನು ಈ ಕವಿ ಇಲ್ಲಿ ಅತಿಯಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಂತೆ ತೋರಬಹುದು. ಆದರೂ ತನ್ನ ಕಥಾವಿನ್ಯಾಸಕ್ಕಾಗಿ ಒಂದು ಸ್ಥಳೈಕ್ಯವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಡಬೇಕೆಂಬ ಕವಿಯ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಅಲ್ಲಗಳೆಯುವಂತಿಲ್ಲ. (ii) ನಾಟಕಕ್ರಿಯೆಯ ಐಕ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ಭವಭೂತಿ ಮಾಡಿರುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಇನ್ನೂ ಪ್ರಸಕ್ತವಾಗಿದೆ, ಬಹುಶಃ ಇನ್ನೂ ಯಶಸ್ವಿಯೂ ಆಗಿದೆ. ಅವೆಲ್ಲ ರಾಮನೆಂಬ ಒಬ್ಬನೇ ನಾಯಕನ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತವೆಂಬುದನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಮೂಲವಾದ ಆದಿಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿರುವ ಅನೇಕ ಘಟನೆಗಳಿಗೆ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧವೇ ಇಲ್ಲ. ಭವಭೂತಿಯ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಲ್ಪಿಸಿರುವ ಪ್ರಕಾರ--ರಾವಣನು ತನಗೆ ಸೀತೆಯನ್ನು ಮದುವೆಮಾಡಿಕೊಡಬೇಕೆಂಬ ಸಂದೇಶವನ್ನು ಅರುಹಲು ತನ್ನ ಪುರೋಹಿತನಾದ ಸರ್ವಮಾಯನನ್ನು ಕಳಿಸಿರುತ್ತಾನೆ. ಈ ಸಂದೇಶ ಕುಶಧ್ವಜನಿಂದ ತಿರಸ್ಕೃತವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದೇ ಸಮಯಕ್ಕೆ ಘರದೆಯ ಹಿಂದಿನಿಂದ ಶಿವಧನುಸ್ಸಿನ ವೃತ್ತಾಂತದ ವರದಿ ಬರುತ್ತದೆ. ರಾಮನು ಅದನ್ನು ಹೆದೆಯೇರಿಸಿ ಮುರಿದುಹಾಕಿ ಜನಕನ ಪಣವನ್ನು ಗೆಲ್ಲುತ್ತಾನೆ. ಇದೆಲ್ಲ ಸರ್ವಮಾಯನ ಕಣ್ಣೆದುರಿಗೇ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಈ ಘಟನೆಗಳಿಂದಾಗಿ ತನಗಾದ ಅಪಮಾನ ಹಾಗು ತೇಜೋವಧೆಗಳಿಗೆ ಪ್ರತೀಕಾರ ರೂಪವಾಗಿ ರಾವಣನು ಕೈಗೊಂಡ ಕಾರ್ಯಗಳಿಗೆಲ್ಲ ಈ ಘಟನೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಬೀಜವಡಗಿದೆಯೆಂದು ಭವಭೂತಿ ಸೂಚಿಸುತ್ತಾನೆ. ನಾಟಕಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಐಕ್ಯವನ್ನು ಸಾಧಿಸಲು ಭವಭೂತಿ ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರಬಲ ಪ್ರಚೋದನೆಯನ್ನು ಯೋಜಿಸಿದ್ದಾನೆ. ರಾವಣನ ಮಂತ್ರಿ ಮಾಲ್ಯವಂತನು ಎರಡನೆಯ ಅಂಕದಿಂದಲೇ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಬರುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಕಾರ್ಯಭಾರ ಸರ್ವಮಾಯನು ರಾವಣನಿಗೆ ಒಪ್ಪಿಸಿರಬೇಕಾದ ವರದಿಯ ಸ್ವಾಭಾವಿಕ ಪರಿಣಾಮವೇ ಆಗಿದೆ. ರಾಮನನ್ನು ನಾಶಮಾಡಿ ರಾವಣನಿಗೆ ಸೀತೆಯನ್ನು ದೊರಕಿಸಲೆಂದು ಮಾಲ್ಯವಂತನು ಪರಿಪರಿಯ ಹಂಚಿಕೆಗಳನ್ನು ಹೂಡುತ್ತಾನೆ. ಭವಭೂತಿ ತೋರಿಸಿರುವಂತೆ ಪರಶುರಾಮ ಮತ್ತು ರಾಮರ ಯುದ್ಧ ಕೂಡ ಮಾಲ್ಯವಂತನು ಯೋಜಿಸಿದ ಪ್ರಚೋದನೆಯ ಪರಿಣಾಮವೇ. ತಾಟಕೆ, ಶೂರ್ಪಣಖಿ ಮತ್ತು ರಾಮಲಕ್ಷ್ಮಣರ ದಾರಿಗಡ್ಡ ಬರುವ ರಾಕ್ಷಸರ ಗುಂಪು ಎಲ್ಲರೂ ಹಾಗೆ ವರ್ತಿಸುವುದು ಮಾಲ್ಯವಂತನ ಪ್ರಚೋದನೆಯಿಂದಲೇ. ಮಂಥರೆಯ ಶರೀರವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿ ಅವಳ ಮೂಲಕ ಕೈಕೇಯಿಯ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಕೆಡಿಸುವಂತೆ ಶೂರ್ಪಣಖಿಗೆ ಮಾಲ್ಯವಂತನೇ ಪ್ರೇರಿಸುತ್ತಾನೆ; ಹೀಗೆ ಮಾಲ್ಯವಂತನ ಹಂಚಿಕೆಯ ಪರಿಣಾಮ

ವಾಗಿಯೇ ರಾಮನನ್ನು ದಂಡಕಾರಣ್ಯಕ್ಕೆ ಕಳಿಸಬೇಕೆಂಬ ಕೈಕೇಯಿಯ ಬೇಡಿಕೆಗಳು ಉದ್ಭವಿಸುತ್ತವೆ. ಸೀತೆಯ ಅಪಹರಣ, ದನು-ಕಬಂಧರಿಂದ ಶಬರಿಯ ಪೀಡೆ, ರಾಮನಿಗೆ ವಾಲಿಯ ವೈರ—ಇವೆಲ್ಲವೂ ಮಾಲ್ಯವಂತನಿಂದ ಪೂರ್ವಯೋಜಿತವಾದವೇ. ಬಹುತರವಾಗಿ ಇಡಿಯ ರಾಮಾಯಣವೆಲ್ಲ ರಾವಣನ ನಿರಾಶೆ ಮತ್ತು ಅವನ ಮಂತ್ರಿಯ ರಾಜಕೀಯ ತಂತ್ರ ('ಭೇದನೀತಿ')ಗಳ ಫಲಸ್ವರೂಪ ಎಂಬುದನ್ನು ಮನಗಾಣಿಸಲು ಕವಿ ಮಾಡಿರುವ ವ್ಯಾಪಕವಾದ ಯತ್ನವೇ ಇದಾಗಿದೆ. (iii) ತನ್ನ ಕಥೆಯ ಮೂಲಕ ಐಕ್ಯದ ಮನೋಭಾವವನ್ನುಂಟುಮಾಡಲು ಭವಭೂತಿ ಯತ್ನಿಸಿರುವ ಮೂರನೆಯ ಸ್ತರವೆಂದರೆ ಇಡಿಯ ನಾಟಕಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಪ್ರಬಲವಾಗಿ ವ್ಯಾಪಿಸುವಂತಿರುವ ವೀರರಸದ ಛಾಯೆ. ಮೂಲ ಮಹಾಕಾವ್ಯವನ್ನು ತಾನು ಓದಿದಾಗ ಈ ರಸ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಂಚಾರಿಭಾವಗಳಿಂದ ತಾನು ಪ್ರಭಾವಿತನಾದ ವಿಷಯವನ್ನು ಭವಭೂತಿಯೇ ಹೇಳಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ.[3] ರಾಮಕಥೆಯನ್ನು ನಾಟಕ ರೂಪಕ್ಕೆ ಅಳವಡಿಸುವಾಗ ಈ ರಸಭಾವಗಳನ್ನು ಒಡಮೂಡಿಸುವುದೇ ಅವನ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿತ್ತು. ದೃಶ್ಯರೂಪದಲ್ಲಾಗಲಿ ಶ್ರವ್ಯ ನಿರೂಪಣೆಯ ರೂಪದಲ್ಲಾಗಲಿ ರಾಮನ ಸಾಹಸಕಾರ್ಯಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಟ್ಟಾಗ ವೀರರಸ ತುಂಬಿಕೊಂಡೇ ಇರುತ್ತದೆ. ರಾಮವಾಲಿಗಳ ಸಂಘರ್ಷದಲ್ಲಿ ಅದು ಗೋಚರಿಸುತ್ತದೆ. ವಸಿಷ್ಠ, ವಿಶ್ವಾಮಿತ್ರ, ಜನಕ ಮತ್ತು ದಶರಥರ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಅದು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಅದ್ಭುತವು ವೀರರಸಕ್ಕೆ ಅವಶ್ಯವಾದ ಸಹಚಾರಿ ರಸ; ಜೃಂಭಕಾಸ್ತ್ರಗಳ ವರ್ಣನೆ ಹಾಗು ರಾಮರಾವಣರ ಯುದ್ಧದ ವಿವರಣೆಗಳಲ್ಲಿ ಅದು ಪ್ರಕಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಎಷ್ಟೋ ಮಹಾಕಾರ್ಯಗಳು—ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ರಾಮನ ಶಿವಧನುರ್ಭಂಗ, ಅಹಲ್ಯೋದ್ಧಾರ, ಸಾವಿರಾರು ರಾಕ್ಷಸರ ಸಂಹಾರ, ಬೆಟ್ಟವನ್ನೂ ಭೂತಲವನ್ನೂ ಏಳು ಸಾಲ ವೃಕ್ಷಗಳನ್ನೂ ಚುಚ್ಚಿಕೆಡಹಿದ ರಾಮಬಾಣ, ಪಂಪಾ ಸರೋವರದ ಬಳಿ ತನ್ನ ಕಾಲಿಂದ ರಾಮನು ಒಂದು ಮೂಳೆಯ ರಾಶಿಯನ್ನೇ ದೂರ ಹಾರಿಸಿದ ವೃತ್ತಾಂತ,[4]—ಇವೆಲ್ಲ ವೀರ ಮತ್ತು ಅದ್ಭುತ ರಸಗಳ ಸಂಮಿಶ್ರಣವನ್ನು ನಿದರ್ಶಿಸುತ್ತವೆ. ರೌದ್ರ ರಸ ವೀರಕ್ಕೆ ಪೋಷಕವಾಗಿರುವುದನ್ನು ಪರಶುರಾಮನ ಹಾಗು ಶತಾನಂದನ (ಅಂಕ III, ಪದ್ಯ 20 ಮತ್ತು 21) ವೀರಾಲಾಪಗಳು ತೋರಿಸುತ್ತವೆ. ರಾಕ್ಷಸರು ಪಾತ್ರ ವಹಿಸುವ ಪೌರಾಣಿಕ ವರ್ಣನೆಯಲ್ಲಿ ಬೀಭತ್ಸ ರಸಕ್ಕೆ ಆಸ್ಪದವುಂಟು; ತಾಟಕೆ ಮತ್ತು ಕಬಂಧರ ವರ್ಣನೆಗಳು ಈ ಛಾಯೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿವೆ. ವಿಪ್ರಲಂಭ ಶೃಂಗಾರದ

---

[3] ನೋಡಿ—ಮ. ವೀ. ಚ. ಪ್ರಸ್ತಾವನೆ, I. *2, 3, 6*.

[4] ಮ. ವೀ. ಚ. V. *38, 93*. ಇದು 'ರಾಮಾಯಣ', IV, *11. 50* ರಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವ ಕಥಾವಸ್ತುವಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಮ. ವೀ. ಚ. VII. *16c* ಇದಕ್ಕೆ ನೇರ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ಈ ಸಾಹಸಕರ್ಮವನ್ನು ಮಾಡಿದಾತ ಲಕ್ಷ್ಮಣ ಎಂದು ತಿಳಿಸುತ್ತದೆ. 'ಅನರ್ಘರಾಘವ', V. *25* ಮತ್ತು 'ಕಂಬ ರಾಮಾಯಣ' *4, 5* ಕೂಡ ಹೀಗೆಯೇ ಹೇಳುತ್ತವೆ. ನೋಡಿ—ಫಾದರ್ ಬುಲ್ಕೆ: ರಾಮಕಥಾ: ಉತ್ಪತ್ತಿ ಔರ್ ವಿಕಾಸ್ (ಪ್ರಯಾಗ್ ಯೂನಿವರ್ಸಿಟಿ, *1962*), ಪು. *477*.

ಜತೆಜತೆಗೇ ಶೃಂಗಾರ ಮತ್ತು ಕರುಣಗಳ ಸ್ಪರ್ಶವೂ ಇದೆ. ಆದರೆ ಭವಭೂತಿ ಈ ರಸಗಳನ್ನು ಎಲ್ಲೆಮೀರದಂತೆ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಇವುಗಳ ಛಾಯೆಗಳು ಹಾಗು ಸಂಚಾರಿಭಾವಗಳು ವೀರರಸವನ್ನೇ ಉದ್ದೀಪಿಸುತ್ತವೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ರಸಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಮರಸ್ಯ ನಿಶ್ಚಿತವಾಗುತ್ತದೆ.

ನಾಟಕಕಾರನು ಮಾಡಿಕೊಂಡಿರುವ ಕೆಲವು ಕಥಾವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳು ಆಕರ್ಷಕವಾಗಿವೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಭವಭೂತಿ ರಾಮಸೀತೆಯರನ್ನು ವಿಶ್ವಾಮಿತ್ರನ ಆಶ್ರಮದಲ್ಲಿ ಒಟ್ಟಿಗೆ ತರುತ್ತಾನೆ. ಪರಸ್ಪರ ಅನುರಾಗ ಮತ್ತು ಆದರಗಳ ವಿಕಾಸಕ್ಕೆ ಇದು ಪೋಷಕವಾಗಿದೆ; ಸೀತೆ ತನ್ನ ಕಣ್ಣಿಂದಲೇ ರಾಮನ ಶೌರ್ಯವನ್ನು ಸಂದರ್ಶಿಸುತ್ತಾಳೆ ಮತ್ತು ಪರಶುರಾಮನೊಡನೆ ಘಟಿಸುವ ವಾಗ್ಯುದ್ಧದ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ರಾಮನೊಡನೆಯೇ ಇರುತ್ತಾಳೆ. ಈ ವಿವಾಹ ಬರಿಯ ಹಿರಿಯರಿಂದ ಯೋಜಿತವಾದ ಘಟನೆಯಲ್ಲ; ಅದಕ್ಕೆ ಪರಸ್ಪರ ಆಕರ್ಷಣೆ ಹಾಗು ಪ್ರೇಮಗಳ ಆಧಾರವೂ ಇತ್ತೆಂಬ ಸೂಚನೆ ಇದರಲ್ಲಡಗಿದೆ; ಕೈಕೇಯಿ ಅಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿ ಮಾಲ್ಯವಂತನ ಕುತಂತ್ರಗಳಿಗೆ ಬಲಿಯಾದಳೆಂದು ಇಲ್ಲಿ ತೋರಿಸಲಾಗಿದೆ; ರಾಮನಿಗೆ ಪಟ್ಟಾಭಿಷೇಕ ಮಾಡಬೇಕೆಂಬ ಸೂಚನೆ ಭರತ ಮತ್ತು ಅವನ ಸೋದರಮಾವ ಯುಧಾಜಿತ್ ಇವರಿಂದ ಬರುತ್ತದೆ; ಈ ಕಲಾಪೂರ್ಣ ಮಾರ್ಪಾಡುಗಳ ಮೂಲಕ ಭವಭೂತಿ ಕೈಕೇಯಿಗೆ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಹೊರಿಸಲಾಗಿರುವ ನಿಂದೆಯನ್ನು ಕಡಿಮೆ ಮಾಡಿದ್ದಾನೆ.

ಆದರೆ ಮಿಕ್ಕ ಕೆಲವು ಮಾರ್ಪಾಡುಗಳು ಪ್ರಶ್ನಾಸ್ಪದವೂ ಕಲಾಹೀನವೂ ಆಗಿವೆ. ನಾಟಕಕ್ರಿಯೆಗೆಲ್ಲ ಮಿಥಿಲೆಯೇ ಕೇಂದ್ರವೆಂದು ತಾನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಂಡ ಕಾರಣದಿಂದಷ್ಟೇ ಅನೇಕ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಭವಭೂತಿ ಮಿಥಿಲೆಯಲ್ಲಿ ತಂದು ಸೇರಿಸುತ್ತಾನೆ ಮತ್ತು ಇತರರನ್ನು ಅಲ್ಲಿಂದ ಹೊರಗೆ ಕಳಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ರಾಮನಿಗೆ ಪಟ್ಟಾಭಿಷೇಕ ಮಾಡಬೇಕೆಂಬ ಬಗ್ಗೆ ಸಮಾಲೋಚನೆಗಳು ದಶರಥನ ಕುಲಪುರೋಹಿತನಾದ ವಸಿಷ್ಠನಿಲ್ಲದ ಮಿಥಿಲೆಯಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವುದು ಹೇಗೆ ಸಾಧ್ಯ? ಋಷಿ ವಾಮದೇವನು ಉಪಸ್ಥಿತನಿರುವುದರಿಂದ, ಅನುಪಸ್ಥಿತರಾದ ವಸಿಷ್ಠ ವಿಶ್ವಾಮಿತ್ರರೂ ಆ ಸತ್ಕಾರ್ಯವನ್ನು ಅನುಮೋದಿಸುವುದು ಸಹಜವೆಂದು ಜನಕನಿಂದ ದಶರಥನಿಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಹೇಳಿಸಲಾಗಿದೆ. ಇದು ಸಮಾಧಾನಕರವೂ ಅಲ್ಲ, ಹೌದೆನಿಸುವಂಥದೂ ಅಲ್ಲ. ಮಂಥರೆಯನ್ನೂ ಕೈಕೇಯಿಯ ಪತ್ರವನ್ನೂ ಕೇವಲ ನಾಟಕಕಾರನ ಅನುಕೂಲಕ್ಕಾಗಿ ಕಲ್ಪಿಸಿದಂತಾಗಿದೆಯೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಮುಂದೆ ರಾಮನು ಮಿಥಿಲೆಯಿಂದಲೇ ದಂಡಕಾರಣ್ಯಕ್ಕೆ ತೆರಳಿದನೆಂದು ಹೇಳುವ ಭವಭೂತಿ ಅಯೋಧ್ಯೆಯ ವಿಪ್ರರೆಲ್ಲರೂ ತಮ್ಮ ಗಾರ್ಹಪತ್ಯ ಅಗ್ನಿಗಳ ಸಮೇತ ಅವನನ್ನು ಬೀಳ್ಕೊಳ್ಳಲು ಬಂದಿದ್ದರೆಂದೂ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಇದೊಂದು ಪ್ರಮಾದ. ನಾಟಕದ ಕ್ರಿಯೆ ವೇಗವಾಗಿ ಸಾಗುತ್ತದೆಂದರೂ ಕೂಡ, ರಾಮನ ವನವಾಸದ ಸುದ್ದಿ ಅಷ್ಟು ಬೇಗ ಅಯೋಧ್ಯೆಯನ್ನು ಹೇಗೆ ಮುಟ್ಟಲು ಸಾಧ್ಯ? ಮತ್ತು ಆ ವಿಪ್ರರು ಎಲ್ಲ ಸಿದ್ಧತೆಗಳನ್ನೂ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಅವನ ವನಗಮನಕಾಲಕ್ಕೆ ಸರಿಯಾಗಿ ಬಂದು ಸೇರುವುದಾದರೂ ಹೇಗೆ?

ಮಾಲ್ಯವಂತನ ಕೈಯಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ ಕಥಾಸೂತ್ರವನ್ನಿರಿಸಿದ್ದರಿಂದ ಭವಭೂತಿ ತನ್ನ ಕಥಾವಸ್ತುವಿಗೆ ಎದ್ದುಕಾಣುವಂತಹ ಒಂದು ಐಕ್ಯವನ್ನು ಸಾಧಿಸಿದ್ದೇನೋ ನಿಜವೇ; ಆದರೆ ಮಾಲ್ಯವಂತನು ಒಬ್ಬ ಸಹಜ ರಾಜಕಾರಣಿ ಅಥವಾ ನೀತಿಕುಶಲನೆಂದು ಚಿತ್ರಿಸುವಲ್ಲಿ ವಿಫಲನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ತನ್ನ ಗುಪ್ತತಂತ್ರಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಬಹಿರಂಗವಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸಿ ವಿವರಿಸುವ ಚಟ ಮಾಲ್ಯವಂತನದಾಗಿದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ಅಥವಾ ನಾಟಕೀಯ ನಿರೂಪಣೆಗೆ ಅತ್ಯಗತ್ಯವಾದ ಕುತೂಹಲದ ಅಥವಾ ಕೌತುಕದ ಅಂಶ ಸ್ವಲ್ಪವೂ ಉಳಿಯದಂತೆ ಇದು ಅದನ್ನು ಹಾಳುಮಾಡುತ್ತದೆ. ಪರಶುರಾಮನ ಪಾತ್ರನಿರೂಪಣೆ ಇದಕ್ಕಿಂತ ಉತ್ತಮವಾಗಿ ಮೂಡಿಬಂದಿದೆ. ತನ್ನ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಕುರಿತ ಅವನ ಆತ್ಮವಿಶ್ವಾಸ, ಶಿವಭಕ್ತಿ, ಗರ್ವ, ದುರಹಂಕಾರ ಮತ್ತು ಧಿಕ್ಕರಿಸುವ ಮನೋವೃತ್ತಿಗಳು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಚಿತ್ರಿತವಾಗಿವೆ. ರಾಮನಿಂದ ಗರ್ವಭಂಗವಾದ ಬಳಿಕ ಅವನಲ್ಲಿ ಮೂಡುವ ಮನಃಪರಿವರ್ತನೆಯೂ ಅಷ್ಟೇ ಯುಕ್ತಿಯುಕ್ತವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಪರಶುರಾಮನ ಈ ಚಿತ್ರಕೂಡ ಅವನ ಬಾಯಲ್ಲಿ ಹಾಕಲಾಗಿರುವ ಅಸಭ್ಯ ಬೈಗುಳದ ಭಾಷೆಯಿಂದಾಗಿ ಮುಕ್ಕಾಗಿಬಿಟ್ಟಿದೆ.

ಹೀಗೆ ನಾಟಕ ಅಸಮ ಸಂವಿಧಾನದ ದೋಷಕ್ಕೆ ಎಡೆಯಿತ್ತಿದೆ. ಅತಿಯಾದ ವರದಿಯ ಭಾಷೆ, ಫರದೆಯ ಹಿಂದಿನಿಂದ ಪಾತ್ರಗಳ ಹೇಳಿಕೆಗಳು, ಎರಡಂಕಗಳ ನಡುವಣ ದೃಶ್ಯಗಳ ಮೂಲಕ ಕಥಾನಿರೂಪಣೆ—ಇವು ಅದರ ನಾಟಕೀಯತೆಯ ಗುಣವನ್ನು ತಗ್ಗಿಸಿವೆ. ಇಷ್ಟಾದರೂ, ಈ ಮೊದಲ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಭವಭೂತಿಯಲ್ಲಿರುವ ಭಾಷಾಪ್ರೌಢಿಮೆ, ಭಯಾನಕ ಹಾಗು ಕಲ್ಪನಾಮಯ ವರ್ಣನೆಗಳನ್ನು ಅಳವಡಿಸುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ, ಸೂಕ್ಷ್ಮ ರಸಭಾವಗಳನ್ನು ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಸೆರೆಹಿಡಿಯುವ ಚಾತುರ್ಯಗಳು ನಿಚ್ಚಳವಾಗಿ ಕಾಣಬರುತ್ತವೆ.

2. ಮಾಲತೀಮಾಧವ

(I)

ವಿದರ್ಭರಾಜನಾದ ದೇವರಾತ ಮತ್ತು ಪದ್ಮಾವತೀನಗರದ ರಾಜನಿಗೆ ಮಂತ್ರಿಯಾದ ಭೂರಿವಸುಗಳು ಸಹಪಾಠಿಗಳಾದ ಗೆಳೆಯರು. ಪರಸ್ಪರವಾಗಿ ಅವರಲ್ಲಿ ಮೂಡಿದ್ದ ಸ್ನೇಹಾತಿಶಯದ ಫಲವಾಗಿ, ಅವರು ತಮಗೇನಾದರೂ ಒಬ್ಬ ಮಗ ಮತ್ತು ಮಗಳೊಬ್ಬಳು ಮುಂದೆ ಹುಟ್ಟಿದರೆ ಅವರಿಗೆ ಮದುವೆ ಮಾಡುವುದಾಗಿ ಬಾಲ್ಯದಲ್ಲಿಯೇ ಪ್ರತಿಜ್ಞೆಮಾಡಿದ್ದರು. ಮುಂದೆ ದೇವರಾತನ ಮಗ ಮಾಧವನು ತನ್ನ ಗೆಳೆಯ ಮಕರಂದನೊಡನೆ ಶಾಸ್ತ್ರಾಧ್ಯಯನಕ್ಕಾಗಿ ಪದ್ಮಾವತೀನಗರಕ್ಕೆ ಬರುವಂತಾಯಿತು. ಸಂಜೆ ನಗರದಲ್ಲಿ ಸುತ್ತಾಡುವಾಗ ಅವನು ಭೂರಿವಸುವಿನ ಮಗಳಾದ ಮಾಲತಿಯ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಬೀಳುವ ಪ್ರಸಂಗವೊದಗಿತು. ಇವರ ಯೌವನ ಹಾಗು ರಮಣೀಯ ಸ್ಫುರದ್ರೂಪಗಳು ಇಬ್ಬರನ್ನೂ ಪರಸ್ಪರ ಆಕರ್ಷಣೆಗೆ ಒಳಗಾಗು

ವಂತೆ ಮಾಡಿದವು. ಕಾಮನ ಹಬ್ಬದ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಇಬ್ಬರೂ ನಗರದ ಉಪವನದಲ್ಲಿ ಸಂಧಿಸಿದ್ದು, ಬಕುಲಪುಷ್ಪದ ಹಾರ ಮತ್ತು ಮಾಧವನ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಪರಸ್ಪರವಾಗಿ ಮಾಲತಿಮಾಧವರು ಪ್ರೇಮಸೂಚಕವಾಗಿ ವಿನಿಮಯ ಮಾಡಿಕೊಂಡುದು—ಇಬ್ಬರಲ್ಲೂ ಪರಸ್ಪರ ಪ್ರೇಮ ಗಾಢವಾಗಿದ್ದುದನ್ನು ನಿಸ್ಸಂಶಯವಾಗಿ ಸೂಚಿಸುವಂತಾಯಿತು.

ಇದೇ ವೇಳೆಗೆ ಬೌದ್ಧ ಸಂನ್ಯಾಸಿನಿಯಾಗಿ ಪದ್ಮಾವತಿಯಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತಿದ್ದ ಕಾಮಂದಕಿ ದೇವರಾತ-ಭೂರಿವಸುಗಳೊಂದಿಗೆ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿದ್ದವಳು; ಆಕೆಗೆ ತನ್ನ ಸಹಪಾಠಿಗಳ ಉದ್ದೇಶದ ಅರಿವಿತ್ತು. ಅದು ಕೈಗೂಡಲು ತನ್ನ ಕೈಲಾದ ಸಹಾಯವನ್ನು ಒದಗಿಸಲು ಆಕೆ ನಿಶ್ಚಯಿಸಿದಳು; ಮಾಧವನ ಮೇಲೆ ಮಾಲತಿಯ ಪ್ರೇಮ ಬೆಳೆಯುವಂತೆ ಆಕೆ ಮಾಲತಿಗೆ ದಾಸಿಯ ಮಗಳೂ ಸಖಿಯೂ ಆಗಿದ್ದ ಲವಂಗಿಕೆಯ ಮೂಲಕ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ ನೀಡಿದಳು. ಕಾಮಂದಕಿಯ ಶಿಷ್ಯೆಯಾದ ಬುದ್ಧರಕ್ಷಿತೆ ಮಕರಂದನ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಅನುರಾಗ ಮೂಡುವಂತೆ ಮಾಲತಿಯ ಬಾಲ್ಯಸ್ನೇಹಿತೆಯಾದ ಮದಯಂತಿಕೆಯನ್ನು ಸಂಪರ್ಕಿಸಿದ್ದಳು. ದುರ್ದೈವದಿಂದ, ರಾಜನ ಆಪ್ತಮಿತ್ರನೂ ಮದಯಂತಿಕೆಯ ಸೋದರನೂ ಆದ ನಂದನನಿಗೆ ಮಾಲತಿಯ ಮೇಲೆ ಮೋಹ ಹುಟ್ಟಿತು. ಭೂರಿವಸು ಕೂಡ ರಾಜನ ಇಷ್ಟವನ್ನು ದೈನ್ಯದಿಂದ ಒಪ್ಪಿ ನಡೆಸುವ ಪ್ರಸಂಗವೊದಗಿತು. ಆಗ ಕಾಮಂದಕಿ ತಾನೇ ಮಾಲತಿಯೊಡನೆ ಮಾತನಾಡಿ, ವಿವಾಹಕ್ಕೆ ಅನುರಾಗವೊಂದೇ ಗಟ್ಟಿಯಾದ ತಳಹದಿಯೆಂದು ಅದರ ಪರಮ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯವನ್ನು ಅವಳ ಮನಸ್ಸಿನ ಮೇಲೆ ಬಿಂಬಿಸಿ, ಪುರಾಣಕಥೆಗಳಲ್ಲಿ ವರ್ಣಿತವಾಗಿರುವ ಶಕುಂತಲೆ, ಊರ್ವಶಿ, ವಾಸವದತ್ತೆ ಮುಂತಾದ ನಾಯಿಕೆಯರಂತೆ ಅವಳೂ ದೃಢವಾಗಿ ವರ್ತಿಸುವಂತೆ ಅವಳನ್ನು ಹುರಿದುಂಬಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಆದರೆ ತನ್ನ ಉನ್ನತ ಕುಲಕ್ರಮಾನುಗತವಾದ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳೂ ತಂದೆತಾಯಿಗಳ ಮೇಲಿದ್ದ ಭಕ್ತಿಗೌರವಗಳೂ ಮಾಲತಿಗೆ ಮಾಧವನ ಬಗೆಗಿದ್ದ ಪ್ರೇಮಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ತೂಕದವೆನ್ನುವಂತಾಯಿತು.

ಒಂದು ಶಿವಾಲಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಮಿಗಳ ಎರಡು ಜೋಡಿಗಳೂ ಸಂಧಿಸುವಂತೆ ಕಾಮಂದಕಿ ಏರ್ಪಡಿಸಿದಳು. ಆದರೆ ಅಕಸ್ಮಾತ್ ಹುಲಿಯೊಂದು ಬಂದು ಮದಯಂತಿಕೆಯ ಮೇಲೆ ಬಿದ್ದುದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಸಮಾಗಮಯತ್ನ ವಿಫಲವಾಯಿತು. ಅವಳ ರಕ್ಷಣೆಗೆ ಧಾವಿಸಿ ಮಕರಂದನು ಹುಲಿಯನ್ನು ಕೊಲ್ಲುತ್ತಾನೆ; ಆದರೆ ತಾನೇ ಗಾಯಗೊಂಡು ಮೂರ್ಛೆಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಮಾಧವನಿಗೂ ತನ್ನ ಗೆಳೆಯನ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ನೋಡಿ ಚಿತ್ತವೈಕಲ್ಯವುಂಟಾಗುತ್ತದೆ.

ಈ ಘಟನೆ ಮಕರಂದ ಮದಯಂತಿಕೆಯರನ್ನು ಅನುರಾಗದಲ್ಲಿ ಮತ್ತಷ್ಟು ಸಮೀಪಕ್ಕೆ ತರುತ್ತದೆ. ಮಾಲತಿಯನ್ನು ನಂದನನಿಗೆ ಕೊಟ್ಟು ಮದುವೆಯಾಗುವ ವಿಚಾರ ಈಗ ಅವರಿಗೆ ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ತಿಳಿದುಬರುತ್ತದೆ. ನಂದನ ತನ್ನ ಸೋದರನಾದ್ದರಿಂದ ಮದಯಂತಿಕೆಗೆ ಇದನ್ನು ಕೇಳಿ ಸಂತೋಷವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಮಾಧವ

ನಿಗೆ ತದ್ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ತುಂಬಾ ದುಃಖವಾಗುತ್ತದೆ; ಕಾಮಂದಕಿ ತನ್ನ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಸಹಾಯದ ಆಶ್ವಾಸನೆ ಕೊಟ್ಟರೂ ಅದು ಶಾಂತವಾಗುವುದಿಲ್ಲ.

ಸಿಂಧು ಮತ್ತು ಪಾರಾ ನದಿಗಳ ಸಂಗಮದಲ್ಲಿ ಸ್ನಾನಾರ್ಥವಾಗಿ ಮಾಧವನು ಮಕರಂದನ ಸಂಗಡ ಹೋಗಿರುತ್ತಾನೆ. ವಸ್ತುತಃ ಅವನ ಗೂಢ ಯೋಜನೆಯಿದ್ದುದು ಆ ನದಿಗಳ ಆಚೆಯ ಬದಿಗಿದ್ದ ಸ್ಮಶಾನವನ್ನು ಹೊಕ್ಕು ಅಲ್ಲಿ ಬೇತಾಳಗಳಿಗೆ ನರ ಮಾಂಸವನ್ನು ಮಾರಿ ಏನಾದರೊಂದು ಅದ್ಭುತಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಇಲ್ಲವೆ ಸಹಾಯವನ್ನು ಅವುಗಳಿಂದ ತಾನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂಬುದೇ.

ಈ ವೇಳೆಗೆ ಆಗಲೇ ಅಘೋರಘಂಟನೆಂಬ ಕಾಪಾಲಿಕನು ತನ್ನ ಶಿಷ್ಯೆ ಕಪಾಲಕುಂಡಲೆಗೆ ಆಜ್ಞೆಯನ್ನು ಕೊಟ್ಟಾಗಿತ್ತು—" ನನ್ನ ತಾಂತ್ರಿಕ ಸಿದ್ಧಿ ಪೂರ್ಣ ವಾಗುವ ಸಲುವಾಗಿ ಬಲಿಕೊಡಲು ಕನ್ಯೆಯಾದ ತರುಣಿಯೊಬ್ಬಳನ್ನು ಹುಡುಕಿ ಕೊಂಡು ಬಾ " ಎಂದು. ಹುಲಿಯ ಘಟನೆ ಮುಗಿದ ಬಳಿಕ ಮಾಲತಿ ತನ್ನ ಮನೆಗೆ ಹಿಂದಿರುಗಿ ಮನೆಯ ಉಪ್ಪರಿಗೆಯ ಮೇಲೆ ರಾತ್ರಿ ಮಲಗಿದ್ದಳು. ಅವಳನ್ನು ಕಪಾಲ ಕುಂಡಲೆ ಹೊತ್ತುಕೊಂಡು ತನ್ನ ಗುರುವಿನ ಬಳಿಗೆ ಕರೆತಂದಳು. ಅಕಸ್ಮಾತ್ತಾಗಿ ಸುದೈವದಿಂದ ಕಾಕತಾಲೀಯವೆನ್ನುವಂತೆ ಮಾಧವನು ಮಾಲತಿಯ ಜೀವವನ್ನುಳಿ ಸುವ ಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ಸರಿಯಾಗಿ ಅಲ್ಲಿಗೆ ಬಂದು ಸೇರಿದನು. ಅಷ್ಟರಲ್ಲಿ ಮಾಲತಿ ಅದೃಶ್ಯ ಳಾದ ಸುದ್ದಿ ತಿಳಿದೊಡನೆ ಮಾಲತಿಯ ತಂದೆ ಅವಳನ್ನು ಹುಡುಕಲು ಕಳುಹಿಸಿದ ಸೈನಿಕರ ತಂಡ ಕಾಮಂದಕಿಯ ನೇತೃತ್ವದಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲಿಗೆ ಬಂದು ತಲುಪಿತು. ಸ್ಮಶಾನ ದಲ್ಲಿ ಕರಾಳಾದೇವಿಯ ಗುಡಿಗೆ ಮುತ್ತಿಗೆ ಹಾಕಲಾಯಿತು. ದ್ವಂದ್ವಯುದ್ಧ ಮಾಡಿ ಮಾಧವನು ಅಘೋರಘಂಟನನ್ನು ಕೊಂದುಹಾಕಿದನು.

ನಂದನನೊಡನೆ ಮಾಲತಿಯ ಮದುವೆಯನ್ನು ತಪ್ಪಿಸಲು ಕಾಮಂದಕಿ ಒಂದು ಚಾಣಕ್ಯತಂತ್ರವನ್ನು ಹೂಡಿದಳು. ಮದುಮಗಳ ಮೆರವಣಿಗೆ ಪೌರರೆಲ್ಲ ಪೂಜಿಸುವ ಸ್ಥಾನಿಕ ದೇವತೆಯ ಗುಡಿಯಿಂದಲೇ ಹೊರಡಬೇಕೆಂದು ಅವಳು ರಾಜನನ್ನೂ ಮಾಲತಿಯ ತಂದೆತಾಯಿಗಳನ್ನೂ ಒಪ್ಪಿಸಿದ್ದಳು.

ರಾಜನು ಉಡುಗೊರೆಯಿತ್ತ ಮದುವೆಯ ಸೀರೆಯನ್ನು ಮಾಲತಿ ಗುಡಿಯಲ್ಲಿ ಉಡಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಮಾಧವ ಮತ್ತು ಮಕರಂದರು ಮೊದಲೇ ದೇವಾಲಯದ ಗರ್ಭ ಗುಡಿಯಲ್ಲಿ ಅಡಗಿಕೊಂಡಿರುವಂತೆ ಕಾಮಂದಕಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಮಾಡಿದ್ದಳು. ತನ್ನ ಒಬ್ಬಳೇ ಸಖಿಯಾದ ಲವಂಗಿಕೆಯೊಡನೆ ಮಾಲತಿ ಗುಡಿಯನ್ನು ಒಳಹೊಕ್ಕ ಕೂಡಲೆ ಹಿಂಬಾಗಿಲಿಂದ ಮಾಧವನೊಂದಿಗೆ ಮರದ ತೋಪಿನ ಮೂಲಕ ಓಡಿಹೋಗಿ ಅಲ್ಲೇ ಹಿಂಭಾಗದಲ್ಲಿ ತೋಟ ಬೆಳೆದಿದ್ದ ಆಶ್ರಮದತ್ತ ಸಾಗುವುದೆಂದೂ ಅಲ್ಲಿ ಅವರಿಬ್ಬರಿಗೂ ಮದುವೆ ಜರುಗಬೇಕೆಂದೂ ಏರ್ಪಡಿಸಲಾಗಿತ್ತು. ಬಳಿಕ ಮಾಲತಿಯ ವಧೂವೇಷ ವನ್ನು ಮಕರಂದನು ಧರಿಸಿಕೊಂಡು ನಂದನನೊಡನೆ ವಿವಾಹಕ್ಕಾಗಿ ಮೆರವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಹೋಗಬೇಕೆಂದೂ ಯೋಜನೆಯಿತ್ತು.

ಮಕರಂದನೇನೋ ತನ್ನ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗುವಂತೆಯೇ ನಿರ್ವಹಿಸಿದನು. ಮದುವೆಯ ಸಮಾರಂಭವಾದ ಬಳಿಕ ಅವನು ನಂದನನ ಶಯ್ಯಾಗೃಹವನ್ನು ಸೇರಿ, ತನ್ನ ವೇಷವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು, ನಾಚುವ ನವವಧುವಿನ ಪಾತ್ರವನ್ನು ನಟಿಸಿದನು. 'ಕಾಂತೆ' ಯನ್ನು ಕೂಡಲು ನಂದನನು ಮಾಡಿದ ಯತ್ನಗಳೆಲ್ಲ ವಿಫಲವಾದವು. ಆಶಾಭಂಗದಿಂದ ಕುಪಿತನಾದ ನಂದನ ಈ ಹೆಂಡತಿಯ ಮುಖವನ್ನೂ ನೋಡುವುದಿಲ್ಲವೆಂದು ಪ್ರತಿಜ್ಞೆ ಮಾಡಿ ಅಲ್ಲಿಂದ ಹೊರಟು ಹೋದನು. 'ಮಾಲತಿ' ಗೆ ಬೈದು ಪಾತಿವ್ರತ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ಬುದ್ಧಿ ಹೇಳಲೆಂದು ಮದಯಂತಿಕೆ ಆ ಶಯ್ಯಾಗೃಹಕ್ಕೆ ಬಂದಳು. ಮಾಲತಿಯ ವೇಷದಲ್ಲಿದ್ದ ಮಕರಂದ ನಿದ್ದೆ ಮಾಡುವವನಂತೆ ನಟಿಸಿದನು. ವಧುವಿನ ಸಖಿಯರೆಂದು ಶಯ್ಯಾಗೃಹದಲ್ಲಿದ್ದ ಲವಂಗಿಕೆ ಮತ್ತು ಬುದ್ಧರಕ್ಷಿತೆಯರು ನಂದನನ ಆತುರದ ಹಾಗು ಒರಟಾದ ವರ್ತನೆಯಿಂದ ನವವಧುವಿಗೆ ಮನನೋಯುವಂತಾದ ವಿಷಯವನ್ನು ವಿವರಿಸಿದರು. ಆಮೇಲೆ ಅವರ ಸಂಭಾಷಣೆ ಮದಯಂತಿಕೆಗೇ ಮಕರಂದನ ಮೇಲಿದ್ದ ಪ್ರೇಮದತ್ತ ಹೊರಳಿತು. ಶಯ್ಯಾಗೃಹದ ಏಕಾಂತದಲ್ಲಿ ಮದಯಂತಿಕೆ ಮನಬಿಚ್ಚಿ ಮಾತಾಡಿಬಿಡುತ್ತಾಳೆ. ಇದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಮಕರಂದನು ತನ್ನ ವೇಷವನ್ನು ತೆಗೆದೊಗೆದು ನಡುರಾತ್ರಿಯಾದ ಮೇಲೆ ಮದಯಂತಿಕೆಯೊಡನೆ ಓಡಿಹೋಗುತ್ತಾನೆ.

ತರುಣ ಪ್ರಣಯಿಗಳ ಕಪಟನಾಟಕ ಮತ್ತು ಪಲಾಯನದ ಸುದ್ದಿ ಹೇಗೋ ರಟ್ಟಾಗುತ್ತದೆ: ಕೂಡಲೆ ಅವರನ್ನು ಹಿಡಿದು ತರಲೆಂದು ಶಸ್ತ್ರಧಾರಿಗಳಾದ ನಗರ ರಕ್ಷಕರನ್ನು ಅಟ್ಟಲಾಗುತ್ತದೆ. ಮಕರಂದನು ಹೇಗೋ ಹೆಂಗಸರನ್ನೆಲ್ಲ ಸುರಕ್ಷಿತ ಸ್ಥಾನಕ್ಕೆ ಕಳುಹುವ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗುತ್ತಾನೆ. ಅವರೆಲ್ಲ ಆಶ್ರಮದ ಹಿಂಬದಿಯಲ್ಲಿ ತಾತ್ಕಾಲಿಕವಾಗಿ ತಂಗಿದ್ದ ಮಾಧವನ ಬೀಡನ್ನು ಸೇರುತ್ತಾರೆ. ಅಲ್ಲಿ ಮಕರಂದ–ಮದಯಂತಿಕೆಯರ ಸಮಾಗಮವನ್ನು ಬುದ್ಧರಕ್ಷಿತೆ ಸಾಧಿಸಿದಳೋ ಹೇಗೆಂದು ತಿಳಿಯಲು ಮಾಲತೀಮಾಧವರು ತವಕದಿಂದ ಕಾಯುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಆ ಹೊತ್ತಿಗೇ ಬುದ್ಧರಕ್ಷಿತೆ, ಲವಂಗಿಕೆ ಮತ್ತು ಮದಯಂತಿಕೆಯರು ಅಲ್ಲಿಗೆ ಆಗಮಿಸುತ್ತಾರೆ; ಅದೇ ವೇಳೆಗೆ ನಗರರಕ್ಷಕರೊಂದಿಗೆ ಮಕರಂದನು ಹೊಡೆದಾಡುವಂತಾದ ಸುದ್ದಿಯನ್ನು ಕಲಹಂಸನು ತರುತ್ತಾನೆ. ತನ್ನ ಗೆಳೆಯನ ಶೌರ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ಮಾಧವನಿಗೆ ತುಂಬಾ ವಿಶ್ವಾಸವಿದ್ದರೂ ಅವನ ಸಹಾಯಕ್ಕಾಗಿ ಕಲಹಂಸನೊಂದಿಗೆ ಅವನು ಧಾವಿಸುತ್ತಾನೆ. ಬುದ್ಧರಕ್ಷಿತೆ ಮತ್ತು ಅವಲೋಕಿತೆ ಇಬ್ಬರನ್ನೂ ಮಾಲತಿ ಕಾಮಂದಕಿಗೆ ಈ ಹೊಸ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ತಿಳಿಸಲೆಂದು ಕಳುಹಿಸಿಬಿಡುತ್ತಾಳೆ; ಯುದ್ಧ ಮಾಡುವಾಗ ಎಚ್ಚರಿಕೆ ವಹಿಸಬೇಕೆಂದು ಬೇಡಲು ಲವಂಗಿಕೆಯನ್ನು ಮಾಧವನ ಬಳಿಗೆ ಕಳುಹುತ್ತಾಳೆ.

ಹೀಗೆ ಮಾಲತಿ ಏಕಾಕಿನಿಯಾಗಿ ಉಳಿಯುವಂತಾಗುತ್ತದೆ. ಸಮಯ ಸಾಧಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಕಪಾಲಕುಂಡಲೆ ತನ್ನ ಗುರುವಿನ ವಧೆಯ ಮುಯ್ಯಿ ತೀರಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಇದು ಸುಸಮಯವೆಂದು ತಕ್ಷಣವೇ ಮಾಲತಿಯನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಂಡು ಹೋಗುತ್ತಾಳೆ.

ಎಲ್ಲ ದಿಕ್ಕುಗಳಿಂದಲೂ ಇವರ ಮೇಲೇರಿ ಬರುತ್ತಿದ್ದ ನಗರರಕ್ಷಕರ ಹಾಗು ಸೈನಿಕರ ಸಂಗಡ ನಡೆದ ಯುದ್ಧದಲ್ಲಿ ಮಾಧವ ಮತ್ತು ಮಕರಂದರು ವೀರಾವೇಶ ದಿಂದ ಕಾದುತ್ತಾರೆ. ತರುಣವೀರರನ್ನು ಕಂಡ ರಾಜನಿಗೇ ಸಂತೋಷವಾಗಿ ಅಂತಹ ಅಳಿಯಂದಿರನ್ನು ಪಡೆದ ತಾಯ್ತಂದೆಗಳನ್ನು ಅವನು ಅಭಿನಂದಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಈ ವೀರರ ಸಾಹಸದ ಬಗೆಗೆ ಉಂಟಾದ ಸಂತೋಷದ ಸಡಗರಕ್ಕೆ ಬೇಗ ಮುಗಿತಾಯ ಬಂದಿತು. ತಾಯ್ತಂದೆಗಳು, ರಾಜ, ಮತ್ತು ಇಡಿಯ ಪದ್ಮಾವತಿಯ ಜನಕ್ಕೆ ಮಾಲತಿ ಅದ್ಭುತವಾಗಿ ಅದೃಶ್ಯಳಾದ ಸಂಗತಿ ಆಕಸ್ಮಿಕ ಸಿಡಿಲಿನಂತೆ ಬಂದೆರಗಿ ಅವರನ್ನೆಲ್ಲ ದುಃಖಸಾಗರದಲ್ಲಿ ಮುಳುಗಿಸಿತು. ಮಾಧವನು ತನ್ನ ಚಿತ್ತಸ್ವಾಸ್ಥ್ಯವನ್ನು ಕಳೆದು ಕೊಂಡು ಮಾಲತಿಯನ್ನು ಹುಡುಕುತ್ತಾ ಗಿರಿಕಂದರಗಳಲ್ಲಿ ಅಲೆದಾಡುತ್ತಿದ್ದನು. ತನ್ನ ಮಿತ್ರನಿಗೆ ಮನೋರಥ ಕೈಗೂಡುವ ಯಾವ ದಾರಿಯನ್ನೂ ಕಾಣದ ಮಕರಂದನು ಬೆಟ್ಟದ ಕೋಡುಗಲ್ಲಿಂದ ಕೆಳಕ್ಕೆ ಹಾರಿಕೊಂಡು ಸಾಯಲು ಹವಣಿಸಿದನು. ರಾಜನೂ ಕಾಮಂದಕಿಯೂ ನಿಸ್ಸಹಾಯರಾಗಿ ಅತ್ತು ಗೋಳಾಡಿದರು. ಕಾಮಂದಕಿಯಂತೂ ಆತ್ಮಹತ್ಯೆಗೆ ಸಿದ್ಧಳಾದಳು. ಈ ಅತಿಘೋರ ವಿಪತ್ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಹಿಂದೊಮ್ಮೆ ಕಾಮಂದ ಕಿಯ ಶಿಷ್ಯೆಯಾಗಿದ್ದ ಸೌದಾಮಿನಿಯೆಂಬವಳು ಯೋಗಸಿದ್ಧಿಗಳನ್ನು ಗಳಿಸಿದ್ದರಿಂದ ಕಪಾಲಕುಂಡಲೆ ಮಾಲತಿಯೊಡನೆ ಆಕಾಶಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಹೋಗುತ್ತಿದ್ದುದನ್ನು ಪತ್ತೆಹಚ್ಚಿದಳು. ಆಕೆ ಮಾಲತಿಯನ್ನು ಬಿಡಿಸಿ ಮಾಧವ ಮಕರಂದರ ಜೀವಗಳನ್ನು ಳಿಸಿದಳು.

ಕ್ಷೇಮವಾಗಿದ್ದ ಯುವಜನರೊಡನೆ ಪದ್ಮಾವತಿಗೆ ಸೌದಾಮಿನಿ ಸಕಾಲದಲ್ಲಿ ಆಗಮಿಸಿದ್ದರಿಂದ ಅಲ್ಲಿಯ ಚಿತ್ರ ಬದಲಾಯಿತು. ದುಃಖಮಯವಾಗಿದ್ದ ನಗರ ಸುಖ ಭರಿತವಾಗಿ ಮಾರ್ಪಟ್ಟಿತು. ಮಾಲತೀ ಮಾಧವರ ಮದುವೆಗೆ ರಾಜನ ಅನುಮತಿ ದೊರೆಯಿತು. ಮಕರಂದನು ಮದಯಂತಿಕೆಯನ್ನು ಮದುವೆಯಾದನು. ಯುವ ಜನರ ಸಂತೋಷದಲ್ಲಿ ಹಿರಿಯರೂ ಪಾಲ್ಗೊಂಡು ಸಂತೋಷಪಟ್ಟರು.

(II)

ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರಕಾರರ ಪರಿಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ 'ಮಾಲತೀಮಾಧವ' ಒಂದು 'ಪ್ರಕರಣ'. 'ಪ್ರಕರಣ' ಎಂಬ ರೂಪಕ-ಪ್ರಕಾರದ ಕಥಾವಸ್ತು ಜನರ ನಿತ್ಯಜೀವನ ದಿಂದ ಎತ್ತಿಕೊಂಡುದಾಗಿರುತ್ತದೆ ಇಲ್ಲವೆ ಕವಿಪ್ರತಿಭೆಯಿಂದ ಕಲ್ಪಿತವಾಗಿರುತ್ತದೆ; ಮತ್ತು ಶೃಂಗಾರರಸದ ಕೇಂದ್ರಬಿಂದುವಿನ ಸುತ್ತಲೂ ತಿರುಗುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಅದರ ಭಿತ್ತಿಯ ವ್ಯಾಪ್ತಿ ವಿಶಾಲವಾಗಿದ್ದು ಐದರಿಂದ ಹತ್ತರವರೆಗೆ ಅಂಕಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ನಾಯಿಕೆ ಉತ್ತಮಕುಲದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದ ಕನ್ಯೆಯಾಗಿರಬಹುದು—ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯ ಮಾಲತಿಯ ಹಾಗೆ; ಇಲ್ಲವೆ ವಾರಾಂಗನೆಯಾಗಿರಬಹುದು-ಶೂದ್ರಕನ 'ಮೃಚ್ಛಕಟಿಕ,' ದಲ್ಲಿಯ ವಸಂತಸೇನೆಯ ಹಾಗೆ; ಮೊದಲನೆಯ ಬಗೆಯ 'ಪ್ರಕರಣ' ವನ್ನು 'ಶುದ್ಧ'

ವೆಂದೂ ಎರಡನೆಯ ಬಗೆಯದನ್ನು 'ಮಿಶ್ರ' ವೆಂದೂ ಕರೆಯಲಾಗುತ್ತದೆ.[5] ಸಾಮಾಜಿಕ ಜೀವನ ಮತ್ತು ವಾಸ್ತವಿಕತೆಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆ, ಪ್ರತಿಪಾದನೆಗಿರುವ ವಿಸ್ತಾರ, ಮತ್ತು ಪ್ರೇಮಕಥೆ—ಇವೆಲ್ಲ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಲೇಖಕನ ಪ್ರಾತಿಭ ಹಾಗು ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ಸಾಮರ್ಥ್ಯಗಳಿಗೆ ಒಳ್ಳೆಯ ಅವಕಾಶವನ್ನೊದಗಿಸುತ್ತವೆ.

ಈ ನಾಟಕದ ಕಥೆಯ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಭವಭೂತಿ ಗುಣಾಢ್ಯನ 'ಬೃಹತ್ಕಥೆ' ಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ಕೆಲವು ಕಥೆಗಳಿಂದ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಪಡೆದಿದ್ದಿರಬಹುದು. ಪ್ರಾಯಶಃ ಕ್ರಿಸ್ತಶಕಾರಂಭಕ್ಕೂ ಮೊದಲೇ ಪೈಶಾಚೀ ಪ್ರಾಕೃತದಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾಗಿದ್ದ ಮೂಲ ಬೃಹತ್ಕಥೆ ಈಗ ನಷ್ಟವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ತುಲನಾತ್ಮಕ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಸಹಾಯಕವಾಗುವಂತೆ ಕ್ರಿ. ಶ. 11 ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಅದರ ಸಂಸ್ಕೃತ ರೂಪಾಂತರಗಳಾದ ಕ್ಷೇಮೇಂದ್ರನ 'ಬೃಹತ್ಕಥಾಮಂಜರಿ' ಮತ್ತು ಸೋಮದೇವನ 'ಕಥಾಸರಿತ್ಸಾಗರ' ಗಳು ದೊರೆಯುತ್ತವೆ. ಬ್ರಾಹ್ಮಣನಾದ ಯಶಸ್ಕರನ ಮಗ ಮತ್ತು ವಿಜಯಸೇನನೆಂಬ ಕ್ಷತ್ರಿಯಕುಮಾರನ ಸೋದರಿ ಮದಿರಾವತಿ—ಇವರ ಪ್ರೇಮಕಥೆಗೂ ಈ ನಾಟಕದ ಕಥೆಗೂ ಎದ್ದುಕಾಣುವ ಸಾಮ್ಯ ಸ್ವಲ್ಪ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಇದೆ. ವಿಶಾಲಾನಗರಿಯಲ್ಲಿ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸಕ್ಕೆ ಬಂದ ಯಶಸ್ಕರನ ಮಗ ಸದ್ಭವನ ಗುರುಕುಲವಾಸ; ಸದ್ಭವ-ಮದಿರಾವತಿಯರ ಪ್ರಣಯ; ತನ್ನ ಯುವಪ್ರಣಯಿಗೆ ಮದಿರಾವತಿ ಕಾಣಿಕೆಯಾಗಿ ಕೊಡುವ ಮಾಲತೀ ಪುಷ್ಪಮಾಲೆ; ಆತನಿಗೆ ಅದನ್ನು ಧರಿಸುವಲ್ಲಿ ಅಗಾಧ ಪ್ರೀತಿ; ಒಬ್ಬ ಕ್ಷತ್ರಿಯ ಕುಮಾರನೊಂದಿಗೆ ಮದಿರಾವತಿಯ ಮದುವೆಯ ನಿಶ್ಚಯ; ವಿವಾಹ ದಿನದ ಹಿಂದಿನ ಸಂಜೆ ಕಾಮದೇವನ ಗುಡಿಗೆ ಆಕೆಯ ಗಮನ ಮತ್ತು ಅಲ್ಲಿ ಆತ್ಮಹತ್ಯೆಯ ಪ್ರಯತ್ನ; ದೇವತಾಪ್ರತಿಮೆಯ ಹಿಂದೆ ಅಡಗಿಕೊಂಡಿದ್ದ ಸದ್ಭವ ಮುಂದೆ ಬಂದು ಆಕೆಯನ್ನು ಉಳಿಸುವುದು; ಗುಡಿಯ ಹಿಂಬಾಗಿಲಿಂದ ನವಪ್ರಣಯಿಗಳು ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಂಡು ಓಡುವುದು; ಸದ್ಭವನ ಗೆಳೆಯನು ವಧುವಿನ ವೇಷ ಧರಿಸಿ ಮದಿರಾವತಿಯ ಮನೆಗೆ ಹಿಂದಿರುಗುವುದು; ಅಲ್ಲಿ ಹಿಂದೊಮ್ಮೆ ಆನೆಯ ಆಘಾತದಿಂದ ತಾನು ಬದುಕಿಸಿದ್ದ ತರುಣಿಯೊಬ್ಬಳನ್ನು ಅವನು ಅನಿರೀಕ್ಷಿತವಾಗಿ ಸಂಧಿಸುವುದು; ಅವರ ಪರಸ್ಪರ ಪ್ರೇಮ ಮತ್ತು ಪಲಾಯನ;[6] ಇವೇ ಮುಂತಾದ ಅನೇಕ ವಿವರಗಳಿಗೂ ಮಾಲತೀ-ಮಾಧವರ ಹಾಗು ಮದಯಂತಿಕಾ-ಮಕರಂದರ ಕಥೆಗಳಲ್ಲಿಯ ಘಟನೆಗಳಿಗೂ ಪ್ರಬಲವಾದ ಸಾಮ್ಯವಿದೆ. ವಿದೂಷಕನೆಂಬ ಹೆಸರಿನ ಇನ್ನೊಬ್ಬ ಬ್ರಾಹ್ಮಣನ ಕಥೆ ನಡುರಾತ್ರಿಯಲ್ಲಿ ಅದ್ಭುತ ಸಿದ್ಧಿಗಳ ಸಂಪಾದನೆಗಾಗಿ ಅವನು ರುದ್ರಭೂಮಿಗೆ ಹೋಗುವ ವೃತ್ತಾಂತವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತದೆ; ಅಲ್ಲಿ ಅವನು ಪರಿವ್ರಾಜಕನೊಬ್ಬನು (ಕಾಪಾಲಿಕ) ಕಾತ್ಯಾಯನೀ ದೇವಿಗೆ ಆದಿತ್ಯಸೇನನೆಂಬ ರಾಜನ ಮಗಳನ್ನು ಬಲಿಗೊಡಲು ಉದ್ಯುಕ್ತನಾಗಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತಾನೆ; ತನ್ನ ಕತ್ತಿಯಿಂದ ಅವನು

---

5 ನೋಡಿ—ಭರತ: ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ, XVIII, *44-53*.

6 ಹೋಲಿಸಿ: ಕಥಾಸರಿತ್ಸಾಗರ, XIII. *1.17-214*.

ಕಾಪಾಲಿಕನನ್ನೇ ಕೊಲ್ಲುತ್ತಾನೆ; ದೇವಿಯ ಅನುಗ್ರಹದಿಂದ ಅವನು ಕ್ಷೇಮವಾಗಿ ರಾಜಕುಮಾರಿಯೊಡನೆ ರಾಜನ ಅಂತಃಪುರವನ್ನು ತಲಪುತ್ತಾನೆ; ಅವನ ಶೌರ್ಯ ವನ್ನು ಮೆಚ್ಚಿದ ರಾಜನು ಅವನಿಗೇ ತನ್ನ ಮಗಳನ್ನು ಕೊಟ್ಟು ಮದುವೆ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ.[7]

ಯುವತಿಯಾದ ಕನ್ಯಾಬಲಿಯ ವೃತ್ತಾಂತ ಮತ್ತು ಬೇತಾಳಗಳನ್ನು ಒಲಿಸಿ ಕೊಳ್ಳಲು ನರಮಾಂಸವನ್ನು ವಿಕ್ರಯ ಮಾಡುವ ವೃತ್ತಾಂತಗಳು ಈ ಕಥೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಬರುತ್ತವೆ.[8] ರುದ್ರಭೂಮಿಯ ದೃಶ್ಯ ಮತ್ತು ನಾಟಕದ ಐದನೆಯ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಅಘೋರಘಂಟನ ಘೋರ ಪೂಜಾವಿಧಿಗಳ ಪ್ರತಿರೂಪ ಈ ಬೃಹತ್ಕಥೆಯ ಉಪಾಖ್ಯಾನಗಳಲ್ಲಿ ಮೂಲತಃ ಇದ್ದಿರಬಹುದು. ವಸ್ತುತಃ, ಸ್ತ್ರೀವೇಷ ಧರಿಸಿದ ಕುಮಾರನೊಬ್ಬನು ಒಂದು ಉದ್ದೇಶದ ಸಾಧನೆಗಾಗಿ ಇತರರನ್ನು ವಂಚಿಸುವ ಸಂಗತಿ ಈಚಿಗೆ ಅಂಶತಃ ಉಪಲಬ್ಧವಾಗಿರುವ ವಿಶಾಖದತ್ತನ 'ದೇವೀಚಂದ್ರಗುಪ್ತ' ವೆಂಬ ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯೂ ಇದೆ.[9] ಅಡಗಿಕೊಂಡಿರುವ ತರುಣ ನಾಯಕನು ಆತ್ಮಹತ್ಯೆಗೆ ಯತ್ನಿಸುತ್ತಿರುವ ನಾಯಿಕೆಯನ್ನು ಸಂರಕ್ಷಿಸಲು ಮುನ್ನುಗ್ಗುವ ಪ್ರಸಂಗ ಭಾಸನ 'ಅವಿಮಾರಕ' ಮತ್ತು ಹರ್ಷನ 'ರತ್ನಾವಲೀ'ಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಒಂಬತ್ತನೆಯ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಮನಃಸ್ವಾಸ್ಥ್ಯವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಮಾಧವನ ಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಸಂವಾದಿಯಾದ ಮೂಲರೂಪ 'ರಾಮಾಯಣ' ದಲ್ಲಿರುವಂತೆ ಕಾಳಿದಾಸನ 'ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ' ದಲ್ಲಿನ ಪುರೂರವನ ಉನ್ಮಾದದಲ್ಲಿಯೂ ಉಪಸ್ಥಿತವಾಗಿದೆ. ಕಾಳಿದಾಸನ 'ಮಾಲವಿಕಾಗ್ನಿಮಿತ್ರ' ದಲ್ಲಿಯ ಪ್ರಶಾಂತ ಪರಿವ್ರಾಜಿಕೆಯೇ ಭವಭೂತಿಯ ಕಾರ್ಯಶೀಲೆ ಕಾಮಂದಕಿಗೆ ಮೂಲರೂಪವೆನ್ನಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಭವಭೂತಿಗೆ ಸ್ವೋಪಜ್ಞ ನಿರ್ಮಾಣಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಕಡಿಮೆಯೆಂದೇನೂ ಇದರ ಸೂಚ್ಯಾರ್ಥವಲ್ಲ. ವಸ್ತುತಃ, ಸುತ್ತಲೂ ಭಯಭೀತಿಯನ್ನುಂಟುಮಾಡುತ್ತ ಮನಸ್ವಿಯಾಗಿ ಓಡುತ್ತಿರುವ ಮದ್ದಾನೆಯ ವೃತ್ತಾಂತ ಬೃಹತ್ಕಥೆಯಲ್ಲಿ ಹಾಗು 'ಶಾಕುಂತಲ', 'ಮೃಚ್ಛಕಟಿಕ' ಮುಂತಾದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಿದೆಯಷ್ಟೆ; ಅದನ್ನು ಭವಭೂತಿ

---

7 ಉಕ್ತ ಗ್ರಂಥ, III. *4*. ***145***ff; ಮತ್ತು ಬೃಹತ್ಕಥಾಮಂಜರೀ, III. *1*. ***194–230***.

8 ಹೋಲಿಸಿ:– ಕಥಾಸರಿತ್ಸಾಗರ, V. ***2***. ***182–3***; ಬೃಹತ್ಕಥಾಮಂಜರೀ, XVIII. ***2***. ***53,54***.

9 ಈ ನಾಟಕದ ವಿವರವಾದ ನಿರೂಪಣೆಗಾಗಿ ನೋಡಿ: ಡಾ|| ರಾಘವನ್, ದಿ ಸೋಶಿಯಲ್ ಪ್ಲೇ ಇನ್ ಸ್ಯಾನ್‌ಸ್ಕ್ರಿಟ್, ದಿ ಇಂಡಿಯನ್ ಇನ್ಸ್ಟಿಟ್ಯೂಟ್ ಆಫ್ ಕಲ್ಚರ್, ಬೆಂಗಳೂರು, ಟ್ರಾನ್ಸಾಕ್ಷನ್ ಸಂ. *11* (*1952*); ಪು. *7-11*; ಮತ್ತು, ದಿ ಜರ್ನಲ್ ಆಫ್ ದಿ ಬನಾರಸ್ ಹಿಂದೂ ಯೂನಿವರ್ಸಿಟಿ, ಸಂಪುಟ II (*1937–38*), ಪು. ***23–54***, ***307***.

ಹುಲಿಯ ಆಕ್ರಮಣವೆಂದು ಇಲ್ಲಿ ಬದಲಾಯಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಪ್ರಾಯಃ ಬಹು ದುರ್ಲಭವಾದ ಶುದ್ಧ ಸೃಜನಶೀಲ ಚಾತುರ್ಯದ ಮೇಲಷ್ಟೆ ಒಬ್ಬ ಲೇಖಕನ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ನಿರ್ಣಯಿಸಬಾರದು. ತನಗೆ ದೊರೆತ ಮೂಲ ಸಾಮಗ್ರಿಗಳನ್ನು ಅವನು ಪುನರ್ಘಟಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಅನೇಕ ಭಿನ್ನ ಘಟಕಗಳನ್ನು ಸಂಯೋಜಿಸಿ ಒಂದು ನೂತನ ಕಲಾಕೃತಿಯನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುವುದರಲ್ಲಿ, ಅವನ ಜಾಣ್ಮೆ ಅಡಕವಾಗಿರುತ್ತದೆ.

'ಮಾಲತೀಮಾಧವ' ಒಂದು ಪ್ರೇಮಕಥೆ. ಭವಭೂತಿ ಇದರ ನಾಟಕೀಯ ರೂಪವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು ಮೂರು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಎಳೆಗಳನ್ನು ಜೋಡಿಸಿ ನೆಯ್ದಿದ್ದಾನೆ. ಮಾಲತೀ-ಮಾಧವರ ಪ್ರೇಮ ಮತ್ತು ಅದರ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಯೇ ಪ್ರಧಾನ ಕಥಾವಸ್ತು. ಇದನ್ನೇ ಇವರ ತಂದೆತಾಯಿಗಳು ಬಯಸಿದ್ದು; ಇದನ್ನೇ ಅವರು ಕೈಗೂಡಿಸಲು ಹಂಚಿಕೆ ಹಾಕಿದ್ದು; ಆದ್ದರಿಂದ ಇದರ ಸಿದ್ಧಿಗೆ ಯಾವ ತೊಂದರೆಯೂ ಬರುವ ಪ್ರಸಕ್ತಿಯಿಲ್ಲ. ಈ ಪ್ರೇಮದ ಬಗ್ಗೆ ಆಸಕ್ತಿಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸುವ ಸಲುವಾಗಿಯೇ ನಾಟಕಕಾರನು ಒಂದು ಘರ್ಷಣೆಯ ಘಟಕಾಂಶವನ್ನು ಒಳಸೇರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಅದರ ಸರಳ ವಿಕಾಸಕ್ಕೆ ಎರಡು ಅಡ್ಡಿಗಳಿವೆ. ರಾಜನ ಆಪ್ತಮಿತ್ರನಾದ ನಂದನನಿಗೆ ಮಾಲತಿಯನ್ನು ಕೊಟ್ಟು ಮದುವೆ ಮಾಡಬೇಕೆಂಬ ಪ್ರಸ್ತಾವ ಮೊದಲನೆಯದು. ಅದು ಬಾಹ್ಯವಾದ ಅಡ್ಡಿ. ಆಂತರಿಕವಾದ ಅಡ್ಡಿ ಮಾಲತಿಯ ಸ್ವಂತ ಸ್ವಭಾವ ಹಾಗು ಮನೋವೃತ್ತಿಯೇ. ಅವಳು ಋಜುಬುದ್ಧಿಯವಳು, ಧರ್ಮಶೀಲೆ ಮತ್ತು ತನ್ನ ಉನ್ನತ ವಂಶದ ಸತ್ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಂಡವಳು, ಎಲ್ಲರಿಂದ ಅಂಗೀಕೃತವಾದ ಆಚರಣೆಯ ಕ್ರಮವನ್ನು ಉಲ್ಲಂಘಿಸಿ ಅವಳು ಏನನ್ನು ಮಾಡಲೂ ಸಿದ್ಧಳಿಲ್ಲ. ತಂದೆತಾಯಿಗಳಿಗೆ ಅವಿಧೇಯತೆ, ಗುಪ್ತವಾದ ಹಂಚಿಕೆಗಳು, ಪುರುಷನೊಬ್ಬನೊಡನೆ ಪಲಾಯನ, ಸಾಹಸಪೂರ್ಣ ಪ್ರಣಯ ಇವೆಲ್ಲ ಅವಳ ಸ್ವಭಾವಕ್ಕೆ ಒಗ್ಗದಂತಹವು. ಈ ಎರಡು ಅಡ್ಡಿಗಳ ತಾಕಲಾಟವೇ ನಾಟಕವಿಕಾಸಕ್ಕೆ ಸಾಮಗ್ರಿಯನ್ನೂ ವರ್ಣರಂಜನೆಯನ್ನೂ ಒದಗಿಸುತ್ತದೆ. ಕಾಮಂದಕಿಯ ಆತ್ಮೀಯ ವಾಕ್ಚಾತುರ್ಯ ಮತ್ತು ಅನೇಕ ಸಹಾಯಕರ ನೆರವಿನಿಂದ ಸಂಯೋಜಿಸಲಾದ ಆಕೆಯ ಚತುರೋಪಾಯಗಳು ಈ ಅಡ್ಡಿಗಳ ನಿವಾರಣೆಗಾಗಿಯೇ ಮೀಸಲಾಗಿವೆ. ನಂದನನೊಡನೆ ಮಾಲತಿಯ ಮದುವೆಯ ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ಒಂದು ಸುಲಭವಾದ ಆಕಸ್ಮಿಕ ಘಟನೆಯ ಬಲದಿಂದಲೇ ತಪ್ಪಿಸಬಹುದಾಗಿತ್ತು. ಆದರೆ ನಿಜವಾದ ಸಮಸ್ಯೆಯೇ ಬೇರೆ; ನೀತಿನಿಷ್ಠಳೂ ಯಾವುದೇ ಕ್ರಮಬಾಹಿರ ಮತ್ತು ಪಾಪಲಿಪ್ತ ಆಚರಣೆಗೆ ಅಂಜುವವಳೂ ಆದ ಮಾಲತಿಯನ್ನು ಅವಳ ಪ್ರಿಯಕರನೊಂದಿಗೆ ಮೊದಲೇ ಗುಪ್ತ ವಿವಾಹಕ್ಕೆ ಒಪ್ಪಿಸುವುದು ಹೇಗೆ ಎಂಬುದು ಆ ಸಮಸ್ಯೆ. ಮೊದಲ ಮೂರು ಅಂಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಮಂದಕಿಯ ಸಕಲ ನೈಪುಣ್ಯವೂ ಸರ್ವಯತ್ನಗಳೂ ಈ ಫಲವನ್ನು ಸಾಧಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ವಿನಿಯುಕ್ತವಾಗಿವೆ.

ಈ ಪ್ರೇಮಕಥೆಯ ಎರಡನೆಯ ಎಳೆ ಮಕರಂದ-ಮದಯಂತಿಕೆಯರನ್ನು ಕುರಿತದ್ದು. ಭವಭೂತಿ ಮಕರಂದನನ್ನು ಮಾಧವನ ಪ್ರೀತಿಯ ಗೆಳೆಯ ಹಾಗು

ಸಹಚರನನ್ನಾಗಿ, ಮದಯಂತಿಕೆಯನ್ನು ನಂದನನ ಸೋದರಿಯಾಗಿ ಹಾಗು ಮಾಲತಿಗೆ ಬಾಲ್ಯದಿಂದಲೂ ಗೆಳತಿಯನ್ನಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಈ ಸಂಬಂಧಗಳು ಮುಖ್ಯ ಕಥಾ ವಸ್ತುವಿನೊಡನೆ ಅಂಗ ಅಥವಾ ಉಪಕಾರಕ ಕಥಾವಸ್ತುವನ್ನು ನಯವಾಗಿ ನೆಯ್ದು ಜೋಡಿಸಲು ನೆರವೀಯುತ್ತದೆ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ, ಈ ಮೂಲಕ ಒಂದು ಘಟನೆಯ ಸಫಲತೆ ಇನ್ನೊಂದರ ಸಫಲತೆಯನ್ನು ಒಳಗೊಳ್ಳುವುದೆಂದೋ ಇಲ್ಲವೆ ಅದಕ್ಕೆ ಸಾಧಕ ವಾಗುವುದೆಂದೋ ಖಚಿತವಾದಂತಾಗುತ್ತದೆ. ಮಕರಂದ ಮಾಲತಿ ಧರಿಸಬೇಕಾಗಿದ್ದ ವಧೂವೇಷವನ್ನು ತಾನು ಧರಿಸಿ ನಂದನನೊಂದಿಗೆ ಪಾಣಿಗ್ರಹಣದ ವಿಧಿಯಲ್ಲಿ ಸಹ ಭಾಗಿಯಾಗುತ್ತಾನೆ, ಇದು ಮಾಲತಿಯ ಮುಂದಿದ್ದ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಬಗೆಹರಿಸಿತು; ಅವಳು ಮಾಧವನನ್ನು ಮದುವೆಯಾಗುವುದಕ್ಕೆ ದಾರಿಮಾಡಿತು; ಈ ಕಪಟತಂತ್ರ ಅದೇ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಮಕರಂದನ ಶಯ್ಯಾಗೃಹಪ್ರವೇಶವನ್ನು ಸಾಧಿಸಿದ್ದಲ್ಲದೆ ಅವನು ಮದ ಯಂತಿಕೆಯನ್ನು ಪರಿಗ್ರಹಿಸುವುದಕ್ಕೂ ಸಹಾಯಕವಾಯಿತು.

ಮೂರನೆಯ ಎಳೆ ಎಂದರೆ ಮಾಧವನ ಅನುಚರನಾದ ಕಲಹಂಸಕ ಮತ್ತು ಮಾಲತಿಯ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಪರಿಚಾರಿಕೆಯಾದ ಮಂದಾರಿಕೆ—ಇವರ ಪ್ರೇಮ. ಈ ಇಬ್ಬರು ಅನುಚರ-ಅನುಚರಿಯರನ್ನು ಮಾಧವ ಮತ್ತು ಮಾಲತಿ ಇವರಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಮದ ವಿಕಾಸವನ್ನು ತೋರಿಸಲು ಸಹಾಯವಾಗುವಂತೆ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ. ತನ್ನ ವಿರಹ ವೇದನೆಯ ಉಪಶಮನಕ್ಕೆ ಉಪಾಯವೆಂದು ಮಾಧವನ ಚಿತ್ರವೊಂದನ್ನು ಮಾಲತಿ ಬರೆದಿದ್ದಳು. ಆ ಚಿತ್ರಪಟವನ್ನು ಅವಳು ಲವಂಗಿಕೆಯ ಕೈಗಿತ್ತಳು; ಲವಂಗಿಕೆ ಅದನ್ನು ಮಂದಾರಿಕೆಯ ವಶಕ್ಕೆ ಒಪ್ಪಿಸಿದಳು. ಮಂದಾರಿಕೆ ಮತ್ತು ಕಲಹಂಸಕರು ಪ್ರೇಮಿಗಳಾಗಿದ್ದರು. ಕಲಹಂಸಕನು ಆ ಚಿತ್ರವನ್ನು ತಾನು ನೋಡಿದ್ದಲ್ಲದೆ, ಮಂದಾರಿಕೆ ಎಲ್ಲೋ ಹೋಗಿದ್ದಾಗ, ತನ್ನ ಪ್ರಭು ಮಾಧವನಿಗೂ ಅದನ್ನು ತಂದು ತೋರಿಸಿದನು. ಅದೇ ಪಟದಮೇಲೆ ಮಾಧವನು ಮಾಲತಿಯ ಚಿತ್ರವನ್ನೂ ಬರೆದು ಸೇರಿಸಬೇಕೆಂದು ಅವನನ್ನು ಮಕರಂದನು ಆಗ್ರಹಪಡಿಸಿದನು. ಅವನು ಹಾಗೆ ಮಾಡಿದ್ದಲ್ಲದೆ ಚಿತ್ರದ ಕೆಳಗೆ ಒಂದು ಪದ್ಯವನ್ನೂ ಬರೆದನು. ಚಿತ್ರಪಟವನ್ನೂ ಕಲಹಂಸಕನನ್ನೂ ಹುಡುಕಿ ಕೊಂಡು ಮಂದಾರಿಕೆ ಬಂದಳು; ಹೀಗೆ ಅವಳ ಮೂಲಕವಾಗಿ ಚಿತ್ರಪಟ ಮತ್ತೆ ಮಾಲತಿಯ ಬಳಿಗೆ ವಾಪಸುಬಂದಿತು. ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಇದು ಮಾಲತೀ-ಮಾಧವರ ಪ್ರೇಮಸೂತ್ರ ಮತ್ತಷ್ಟು ಬಿಗಿಯಾಗಲು ನೆರವು ನೀಡಿತು.

ಒಳಸಂಚು ಮತ್ತು ಕಾತರಗಳಿಂದ ತನ್ನ ಕಥೆಯ ಕಟ್ಟಡವನ್ನು ಕಟ್ಟಲು ಭವಭೂತಿ ಬುದ್ಧಿಪೂರ್ವಕವಾದ ಒಂದು ಯತ್ನವನ್ನಿಲ್ಲಿ ಮಾಡಿದ್ದಾನೆ. ಮಾಲತಿಯ ಮದುವೆಯ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ರಾಜನ ಇಷ್ಟ ಮತ್ತು ಅವಳ ತಂದೆಯ ಅಸಹಾಯಕತೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಶಿವಾಲಯಕ್ಕೆ ತರುಣಪ್ರೇಮಿಗಳನ್ನು ತಂದು ಸೇರಿಸಲು ಮತ್ತು ನಂದನ ನನ್ನು ವಂಚಿಸಲು ಕಾಮಂದಕಿ ಹೂಡುವ ತಂತ್ರಗಳು ಎಷ್ಟು ಸ್ವಾರಸ್ಯಪೂರ್ಣ ವಾಗಿವೆಯೋ ಅಷ್ಟೇ ಚಾತುರ್ಯಪೂರ್ಣವಾಗಿಯೂ ಇವೆ. ಈ ಬಗೆಯ ವಿರುದ್ಧ ಹಿತಾಸಕ್ತಿಗಳ ಘರ್ಷಣೆಯಿಂದ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬಿಕ್ಕಟ್ಟು ಮೂಡುತ್ತದೆ; ವಿಘ್ನಗಳ

ನಿವಾರಣೆಗೆಂದು ಬಳಸುವ ಪರಿಹಾರೋಪಾಯಗಳು ಅದಕ್ಕೆ ರೋಚಕತೆಯನ್ನು ನೀಡುತ್ತವೆ. ಕಥೆಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ಇತರ ಅಂಶಗಳೂ ಹೀಗೆಯೇ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿವೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಮಾಧವ-ಮಕರಂದರ ಗಾಢಪ್ರೇಮ ನಿಸ್ಸಂಶಯವಾಗಿ ಎರಡು ಪ್ರಣಯಗಳ ಅಂತ್ಯವಿಜಯಕ್ಕೂ ಸಾಧಕವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅದು ಅನಿರೀಕ್ಷಿತ ಅಪಾಯಗಳನ್ನೂ ತರುತ್ತದೆ. ಮದಯಂತಿಕೆಯನ್ನು ಹುಲಿಯ ಬಾಯಿಂದ ತಪ್ಪಿಸಲು ಮಕರಂದನು ಮುನ್ನುಗ್ಗಿದಾಗ, ಅಥವಾ ಅವನು ನಂದನನ ಮನೆಯಿಂದ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಂಡು ಮದಯಂತಿಕೆಯೊಡನೆ ಪಲಾಯನ ಮಾಡುವ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ಸಶಸ್ತ್ರ ನಗರರಕ್ಷಕರು ಅವನನ್ನು ಬೆನ್ನಟ್ಟಿಬಂದಾಗ, ಈ ಎರಡು ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲೂ ಮುಂದೆ ಆದುದಾಗಲೆಂದು ಸುಮ್ಮನೆ ಮಾಧವನು ಕಾಯುತ್ತಾ ಕುಳ್ಳಿರುವನೆಂದು ನಿರೀಕ್ಷಿಸಲು ಶಕ್ಯವಿಲ್ಲ. ಹೋರಾಟದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಮಿತ್ರನ ಪಕ್ಕಕ್ಕೆ ಮಾಧವನು ಜಿಗಿದೊಡನೆ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಅಡಗಿರುವ ಅಪಾಯ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಹೆಚ್ಚುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಮತ್ತಷ್ಟು ಗಂಭೀರವಾಗಿ ಕಾತರ ಉಕ್ಕೇರುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಕ್ಷಣ ತರುಣಪ್ರಣಯಿಗಳ ಸಂಪೂರ್ಣ ಭಾಗ್ಯವೇ ಗಂಡಾಂತರಕ್ಕೊಳಗಾಗುತ್ತದೆ. ಆಗ ವಾಚಕ-ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಮುಂದಿನ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ಉಸಿರುಹಿಡಿದುಕೊಂಡು ಕಾಯುವಂತಾಗುತ್ತದೆ. ಇಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ; ಮಾಲತಿ ಇದ್ದಕ್ಕಿದ್ದಂತೆ ವಿಸ್ಮಯಕರ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅದೃಶ್ಯಳಾದ್ದರಿಂದ ಮಾಧವನು ಅರೆಹುಚ್ಚನಂತಾದಾಗ ಮತ್ತು ಮಕರಂದನು ತನ್ನ ಜೀವವನ್ನೇ ಕೊನೆಗೊಳಿಸಲು ಆಲೋಚಿಸುವಾಗ, ಕಥೆ ಆತಂಕಕಾರಿಯಾದ ನಿಲುಗಡೆಗೆ ಬಂದು ಮುಟ್ಟುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ಕಳವಳಕಾರಿ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳ ನಿರ್ಮಾಣದಲ್ಲಿ ಭವಭೂತಿಯ ಕೌಶಲ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾಗಿದೆ.

ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ಇನ್ನೊಂದು ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಿಂದಲೂ ಅವಲೋಕಿಸಬಹುದು. ಭವಭೂತಿಯೇ ಪ್ರಸ್ತಾವನೆಯಲ್ಲಿ ಒಳ್ಳೆಯ ಕೃತಿಯ ಕೆಲವೊಂದು ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದ್ದಾನೆ: ನಿರರ್ಗಲವಾಗಿ ಹರಿಯುವ ರಸಗಳು, ಪ್ರೀತಿರಮ್ಯವಾದ ಕ್ರಿಯೆಗಳು, ಪ್ರೇಮ ಸಾಹಸಗಳಿಂದ ತುಂಬಿದ ವಿಷಯ, ಜಟಿಲವೂ ಅದ್ಭುತವೂ ಆದ ಕಥಾವಸ್ತು, ಕಲಾಕೌಶಲ ಹಾಗು ವಾಗ್ವಿದಗ್ಧತೆಯಿಂದ ಬೆಳಗುವ ಸಂವಾದ, ಎಂದು ಮುಂತಾಗಿ.[10] ಮೇಲ್ನೋಟಕ್ಕೇ ಗೋಚರವಾಗುವಂತೆ ಭವಭೂತಿಗೆ ಈ ಗುಣಗಳನ್ನು ಸಾಧಿಸುವ ಸಂಕಲ್ಪವಿದ್ದು, ಅವನು ಆ ಅಪೇಕ್ಷಿತ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಸಾಧಿಸಲೆಂದೇ ತನ್ನ ನಾಟಕವನ್ನು ಬರೆದಿರುವನು.

---

10 ಮಾ. ಮಾ. I. 4 :—

ಭೂಮ್ನಾ ರಸಾನಾಂ ಗಹನಾಃ ಪ್ರಯೋಗಾಃ ಸೌಹಾರ್ದಹೃದ್ಯಾನಿ ವಿಚೇಷ್ಟಿತಾನಿ ।
ಔದ್ಧತ್ಯಮಾಯೋಜಿತ ಕಾಮ ಸೂತ್ರಂ ಚಿತ್ರಾ ಕಥಾ ವಾಚಿ ವಿದಗ್ಧತಾ ಚ ॥

ಮತ್ತು ಅಲ್ಲಿಯೇ I. 7 ಸಹ.

ಕಥೆ ಘಟನೆಗಳಿಂದಲೂ ಆಕಸ್ಮಿಕಗಳಿಂದಲೂ ಅಡುಕಿಟ್ಟಂತಿದೆ. ವಿವರಗಳಲ್ಲಿ ವೈವಿಧ್ಯವನ್ನು ತಂದು ಭವಭೂತಿ ಅವುಗಳನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಪ್ರಧಾನ ಮತ್ತು ಗೌಣ ಕಥಾವಸ್ತುಗಳಲ್ಲಿರುವ ಪ್ರೇಮ ಹಾಗು ಸಾಹಸದ ವೃತ್ತಾಂತಗಳು, ಮಾಲತಿ ಕಾಣೆಯಾಗುವ ವಿಸ್ಮಯಾವಹ ಘಟನೆ, ಮೃತ್ಯುವಿನ ಮುಖದಿಂದ ಅನಿರೀಕ್ಷಿತ ಹಾಗು ರೋಮಾಂಚಕವಾಗಿ ಅವಳ ಬಿಡುಗಡೆ, ಅದ್ಭುತ ಹಾಗು ಭಯವನ್ನು ಉಕ್ಕಿಸುವ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು—ಇವೆಲ್ಲ ನಾಟಕದ ಇತಿವೃತ್ತದಲ್ಲಿ ಹಾಗು ಅದರ ವಿಕಾಸ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಕೋರೈಸುವಂತಹ ವೈವಿಧ್ಯವನ್ನು ತಂದುಕೊಡುತ್ತವೆ. ಅದೂ ಅಲ್ಲದೆ ಕಥೆ ಒಂದು ಸ್ಥಳದಿಂದ ಇನ್ನೊಂದಕ್ಕೆ ತೀವ್ರಗತಿಯಿಂದ ಬದಲಾಗುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತದೆ: ಸಾಮಾನ್ಯವೂ ಪರಿಚಿತವೂ ಆದ ನಗರವನ, ಅರಮನೆ, ದೇವಾಲಯ, ಬೌದ್ಧ ವಿಹಾರದ ಆಶ್ರಮಭೂಮಿ, ಇವುಗಳಿಂದ ರುದ್ರಭೂಮಿ ಹಾಗು ಆಕಾಶದ ಅತಿಮಾನುಷ ಲೋಕಗಳಂತಹ ಅಸಾಮಾನ್ಯ ಹಾಗು ಭಯಾನಕ ಸ್ಥಳಗಳವರೆಗೆ ಅದರ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯಿದೆ. ರಸಭಾವಗಳು ಕೂಡ ಹೃದ್ಯವಾದ ಶೃಂಗಾರದಿಂದ ಹಿಡಿದು ಸಾಹಸಪೂರ್ಣವಾದ ಕಾದಾಟ ಯುದ್ಧಗಳವರೆಗೆ, ಹೃದಯವನ್ನು ಮೃದುವಾಗಿ ಕರಗಿಸುವ ಸುಕುಮಾರ ಭಾವನೆಗಳಿಂದ ಹಿಡಿದು ಸಹಜ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಸ್ಥಗಿತಗೊಳಿಸುವ ಅಭೂತಪೂರ್ವ ದಿಗಿಲು, ಜುಗುಪ್ಸೆ ಮತ್ತು ಭಯಭೀತಿಗಳವರೆಗೆ, ಸರಿದಾಡುತ್ತವೆ. ಭೂಮಿ ಹಾಗು ಗಗನ ಪ್ರದೇಶಗಳು, ಲೌಕಿಕ ಹಾಗು ಅಲೌಕಿಕ ಘಟನೆಗಳು, ಪರಿಚಿತ ಹಾಗು ಅಸಾಮಾನ್ಯ ದೃಶ್ಯಗಳು —ಇವೆಲ್ಲ ಕವಿಯ ನಾಟಕಕಲೆಯ ವಿಶಾಲ ಹಾಗು ವರ್ಣಮಯ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದುಗೂಡಿವೆ.

ತರುಣ ಪ್ರೇಮಿಗಳಿಗೆ ಅವರ ಪ್ರೇಮವಿಕಾಸವಾಗುವಂತೆ ನೆರವೀಯುವ ಸ್ತ್ರೀಪುರುಷರೆಲ್ಲ ಸ್ಫುಟವಾಗಿಯೇ ಸಹಾನುಭೂತಿಯುಳ್ಳವರು. ಅವರ ಪ್ರೀತಿಗೆ ಮಿತಿಯಿಲ್ಲ. ತರುಣ ಪ್ರೇಮಿಗಳ ಪ್ರೇಮದ ಕನಸನ್ನು ನನಸಾಗಿಸಿ ಅವರನ್ನು ಸುಖಿಗಳನ್ನಾಗಿ ಮಾಡುವುದರ ಹೊರತು ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಮತ್ತಾವ ಗುರಿಯೂ ಕಾಮಂದಕಿಗೂ ಅವಳ ಶಿಷ್ಯೆಯರಿಗೂ ಇಲ್ಲವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಮೇಲ್ನೋಟಕ್ಕೆ ವಿರೋಧಪಕ್ಷದಲ್ಲಿರುವ ಮಹಾರಾಜನಂತಹವರೂ ಮಾಧವ ಮಕರಂದರ ಧೈರ್ಯ ಶೌರ್ಯಗಳನ್ನು ಮೆಚ್ಚುವ ಹೃದಯವೈಶಾಲ್ಯವನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದಾರೆ; ಮಾಲತಿ ಕಳೆದು ಹೋದಾಗ ದುಃಖದ ನೋವನ್ನೂ ಜೀವನದ ನಿಸ್ಸಾರತೆಯನ್ನೂ ಮನಗಾಣುವಷ್ಟು ಗಾಢಪ್ರೀತಿಯೂ ಸಹ ಅವರಿಗೆ ತರುಣಜನರ ಮೇಲಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಪ್ರೇಮಪಾತ್ರರ ಸಲುವಾಗಿ ಸಾಯಲು ಸಿದ್ಧರಾಗಿರುವ ತರುಣ ಜೋಡಿಗಳಿದ್ದಾರೆ. ತಮ್ಮ ಸಹಚರರ ಸಲುವಾಗಿ ಮರಣವನ್ನು ಎದುರಿಸಲು ತವಕಿಸುವಂತಹ ಅಸಾಧಾರಣ ಮಿತ್ರರಿದ್ದಾರೆ. ತರುಣರ ಸುಖದಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಸುಖವನ್ನು ಕಾಣುವ ಅರಿವುಳ್ಳ ಹಿರಿಯರಿದ್ದಾರೆ; ತಮ್ಮ ಪ್ರಭುಗಳಿಗೆ ನಿಷ್ಠರೂ ಭಕ್ತರೂ ಆದ ಅನುಚರರಿದ್ದಾರೆ; ಕಷ್ಟಪ್ರಸಂಗ ಬಂದಾಗ ಗಟ್ಟಿಯಾಗಿ ನಿಂತು ನೆರವಾಗುವ ಗೆಳೆಯರಿದ್ದಾರೆ; ತಮ್ಮ ಗುರುವಿಗೆ ಹರ್ಷ ವಿಶ್ವಾಸಗಳಿಂದ ವಿಧೇಯರಾಗಿರುವ ಶಿಷ್ಯರಿದ್ದಾರೆ.

ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಭವಭೂತಿ ಸಂಯೋಜಿಸಿರುವ ಘಟನೆಗಳ ಹಾಗು ಪಾತ್ರಗಳ ವೈವಿಧ್ಯ ರಸವೈವಿಧ್ಯಕ್ಕೆ ಅನುರೂಪವಾಗಿದೆ. ಪ್ರಧಾನರಸವಾದ ಶೃಂಗಾರ ಗೌಣ-ಕಥಾವಸ್ತುವನ್ನೂ ಒಳಗೊಳ್ಳುವಂತೆ ವ್ಯಾಪಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಶೃಂಗಾರದ ನಾನಾ ಛಾಯೆಗಳನ್ನು ತೆರೆದು ತೋರುವುದರಲ್ಲಿ ಭವಭೂತಿಗೆ ತುಂಬಾ ಇಷ್ಟ; ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಪ್ರಥಮ ದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಉದಿಸುವ ಪ್ರೇಮಾಂಕುರ; ಬಳಿಕ ಒಡಮೂಡುವ ಅವರ್ಣನೀಯವಾದ ಮಿಲನಕಾತರ ಮತ್ತು ಮಧುರ ವಿರಹತಾಪ; ಭಗ್ನ ಪ್ರೇಮದಿಂದುಂಟಾಗುವ ದೈಹಿಕ ಹಾಗೂ ಮಾನಸಿಕ ಯಾತನೆ; ಬುದ್ಧಿಯ ಸಮತೆಯನ್ನು ಅಸ್ತವ್ಯಸ್ತಗೊಳಿಸುವ ಪ್ರೇಮದ ಹುಚ್ಚು; ಪ್ರೇಮದ ಶಾರೀರಿಕ ಉಲ್ಲಾಸ, ಇತ್ಯಾದಿ. ಶೃಂಗಾರದಂತೆ ಪ್ರೇಮಿಗಳ ವಿರಹದಿಂದ ಮೂಡುವ ಮರುಕ, ಅಪೂರ್ಣ ಪ್ರೇಮದ ಹತಾಶೆ ಕೂಡ ಧಾರಾಳವಾದ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತವೆ. ಹುಲಿ ಮೇಲೆ ಬೀಳುವ ಪ್ರಸಂಗ ಕರುಣರಸವನ್ನು ಉಕ್ಕಿಸುತ್ತದೆ. ಮಾಲತಿ ವಿಸ್ಮಯಾವಹವಾಗಿ ಅದೃಶ್ಯಳಾದ ಬಳಿಕ ನಾಟಕದ ಕಡೆಯ ಎರಡು ಅಂಕಗಳ ತುಂಬ ಕರುಣರಸ ಪ್ರವಾಹ ಎಲ್ಲ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನೂ ಕಥೆಯ ಕೇಂದ್ರಸೂತ್ರವನ್ನೂ ತನ್ನಲ್ಲಿ ಮುಳುಗಿಸುತ್ತದೆ. ಮಕರಂದ ಮಾಧವರ ಶೌರ್ಯ ವೀರರಸೋಚಿತವಾದ ಭಾವವನ್ನು ಮೂಡಿಸುತ್ತದೆ. ರುದ್ರಭೂಮಿಯ ದೃಶ್ಯ ಭಯಾನಕ, ಬೀಭತ್ಸ ಮತ್ತು ರೌದ್ರರಸಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಸೌದಾಮಿನಿಯ ಕಾರ್ಯಾಚರಣೆ ಅದ್ಭುತರಸವನ್ನು ಒಳಸೇರಿಸುತ್ತದೆ. ಭವಭೂತಿ ಹಾಸ್ಯರಸಕ್ಕೆ ಪ್ರಸಿದ್ಧನಲ್ಲ. ಮಾತಿನ ಸರಸ ಹಾಸ್ಯವನ್ನು ಅವನು ಕೈಬಿಡುತ್ತಾನೆ; ಅವನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅದು ಬರುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ ಮಕರಂದ ಮಾಲತಿಯ ವೇಷಧಾರಿಯಾಗಿ ನಂದನನೊಡನೆ ಪಾಣಿಗ್ರಹಣವಿಧಿಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಗಿಯಾಗುವುದೂ ನವವಧುವಾಗಿ ಶಯ್ಯಾಗೃಹವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸುವುದೂ ಒಳ್ಳೆಯ ಪ್ರಹಸನಕ್ಕೆ ಉಚಿತವೆನಿಸಬಲ್ಲ ಹಾಸ್ಯಕರ ಸನ್ನಿವೇಶವೇ ಸರಿ. ನಿದ್ದೆ ಬಂದವನಂತೆ ಮಕರಂದನ ನಟನೆ, ಮಲಗಿರುವ ವ್ಯಕ್ತಿ ಮಾಲತಿಯೇ ಎಂಬ ಭಾವನೆಯಿಂದ ಮದಯಂತಿಕೆ ಅವನಲ್ಲಿ ತನಗಿರುವ ಪ್ರೇಮವನ್ನು ಮನಬಿಚ್ಚಿ ಹೇಳುವುದು, ಇವು ಕೂಡ ಅಷ್ಟೇ ವಿನೋದಕರವಾಗಿವೆ. ಸೋಜಿಗವೆಂದರೆ, ಆರಂಭದ ನಾಂದೀ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿಯೇ ಹಾಸ್ಯದ ಛಾಯೆಯಿದೆ: ಶಿವನು ತಾಂಡವ ನೃತ್ಯವನ್ನಾರಂಭಿಸಿದಾಗ ನಂದಿ ಮದ್ದಲೆಯನ್ನು ಬಾರಿಸತೊಡಗುತ್ತಾನೆ; ಅದರ ಗಂಭೀರ ಧ್ವನಿಯು ಅನುರಣನವನ್ನು ಗುಡುಗಿನವೊಳಗೆಂದು ಭ್ರಮಿಸಿ ಕಾರ್ತಿಕೇಯನ ನವಿಲು ಮುನ್ನುಗ್ಗುತ್ತದೆ; ನವಿಲನ್ನು ಕಂಡು ಸರ್ಪ ವಾಸುಕಿ ಅಂಜುತ್ತದೆ: ಎಲ್ಲಾದರೊಂದು ಅಡಗುವ ಜಾಗವನ್ನರಸುತ್ತ ಅದು ಗಣೇಶನ ಸೊಂಡಿಲಲ್ಲಿ ಆತುರದಿಂದ ಸೇರಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ; ಗಣೇಶನು ತನ್ನ ಮುಖವನ್ನು ಜೋರಾಗಿ ತೂಗಾಡಿಸತೊಡಗುತ್ತಾನೆ; ಅವನ ಗಜಶಿರದ ಕುಂಭಸ್ಥಲಗಳಲ್ಲಿ ಮದೋದಕವನ್ನು ಹಾಯಾಗಿ ಹೀರುತ್ತಿದ್ದ ದುಂಬಿಗಳು ಗಡಿಬಿಡಿಯಿಂದ ಮೇಲೆ ಹಾರುತ್ತವೆ; ಸಾಕ್ಷಾತ್ ಗಣೇಶನೇ ತನ್ನ ಸೊಂಡಿಲೊಳಗೆ ಸೇರಿದ ಸರ್ಪದ ಭೀತಿಯಿಂದ ಉಸಿರಾಡಲಾರದೆ ನರಳುತ್ತಿರುತ್ತಾನೆ!

ಕಥೆಯಲ್ಲಿ ಬೇರೂರಿದ ಸ್ವಾಭಾವಿಕ ಹಾಗು ಸ್ವಾಭಾವಿಕ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ಘನ ಘೋರ ಹಾಗು ಅತಿಮಾನುಷ ವೃತ್ತಾಂತಗಳೊಂದಿಗೆ ಸಂಯೋಜಿಸಿರುವುದು ನಾಟಕಕ್ಕೆ ರೋಮಾಂಚಕ ಸಾಹಸದ ವಾತಾವರಣವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸುತ್ತದೆ. ಬಹು ಮುಖವಾದ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ಒಂದುಗೂಡಿಸಲು ಸಕಾರಣದ ಕೊಂಡಿಗಳನ್ನು ಯೋಜಿಸಬೇಕೆಂದು ಭವಭೂತಿ ಯತ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ; ಅವು ಉತ್ಪಾದಿಸುವ ವಿವಿಧ ರಸಗಳು ಅವುಗಳ ಸಹಜ ಪರಿಣಾಮಗಳೆನಿಸುವಂತಿವೆ.

'ಮಾಲತೀಮಾಧವ'ದಲ್ಲಿ ತಾನು ಅದ್ಭುತವೂ ವೈವಿಧ್ಯಪೂರ್ಣವೂ ಆದ ರಮಣೀಯ ಹಾಗು ಉಜ್ವಲ ಪ್ರಕರಣವೊಂದನ್ನು ಅದ್ವಿತೀಯವೆನಿಸುವಂತೆ ರಚಿಸಿರುವುದಾಗಿ ಗರ್ವದಿಂದ ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ.[11] ತನ್ನ ಕಥಾಸಂವಿಧಾನ ಸರಸಮನೋಹರವೆಂದು ಹೊಗಳಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ.[12] ಕಥೆಯ ವಿಶಾಲ ಚಿತ್ರಪಟ, ಘಟನೆ ಮತ್ತು ಪಾತ್ರಗಳ ವೈವಿಧ್ಯ, ವೃತ್ತಾಂತಗಳು ಅನಿರೀಕ್ಷಿತವಾಗಿ ತಳೆಯುವ ತಿರುವುಗಳು, ರಸಗಳ ಪೂರ್ಣ ವಿಕಾಸಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯ—ಇವೆಲ್ಲ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸ್ಫುಟವಾಗಿವೆ. ಭಾಷೆಯ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಪರಿಪಾಕ, ಪ್ರಸನ್ನತೆ, ಅರ್ಥಗೌರವಗಳು—ಭವಭೂತಿಯ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಂತೆ ಈ ಗುಣಗಳು ಪಾಂಡಿತ್ಯ ಮತ್ತು ವೈದಗ್ಧ್ಯಗಳ ಸಮನ್ವಯದಿಂದ ಮಾತ್ರ ಜನಿಸುವಂತಹವು – ಸ್ಫುಟವಾಗಿವೆ.[13] ಆದರೆ ಭವಭೂತಿ ಶೂದ್ರಕ ಮತ್ತು ವಿಶಾಖದತ್ತರನ್ನು ಮರೆತುಬಿಟ್ಟಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. 'ಮೃಚ್ಛಕಟಿಕ' ಮತ್ತು 'ದೇವೀಚಂದ್ರಗುಪ್ತ' ಇವು ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕದ ನಿಜವಾದ ಸಾಹಿತ್ಯಪ್ರಕಾರವಾದ 'ಪ್ರಕರಣ'ವನ್ನು ಉತ್ತಮವಾಗಿ ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತವೆ.[14] ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಶೂದ್ರಕನ ನಾಟಕ ಅದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ ವಾಸ್ತವ–ಜೀವನಚಿತ್ರದ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಅನುಪಮವಾಗಿದೆ. ಅಲ್ಲಿ ಬರುವ ಪಾತ್ರಗಳು ನಮ್ಮದೇ ಜಗತ್ತಿನ ಗಂಡಸರು ಮತ್ತು ಹೆಂಗಸರು. ಘಟನೆಗಳು ಜೀವನದಿಂದಲೇ ಎತ್ತಿಕೊಂಡವು. ಪಾತ್ರಗಳು ಆಡುವ ಭಾಷೆ ನಿತ್ಯದ ಜನಬಳಕೆಯ ಭಾಷೆ, ಅವರ ಹೃದಯಗಳನ್ನು ಅರಳಿಸುವ ರಸಗಳು ಜನರ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಗೋಚರವಾದಂಥವು. ಇವುಗಳೊಡನೆ ಹೋಲಿಸಿದಾಗ ಭವಭೂತಿಯ 'ಮಾಲತೀಮಾಧವ' ಒಂದು ಭಾವೋದ್ರಿಕ್ತ ನಿರ್ಮಿತಿಯಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ; ಇದನ್ನು

---

11 ಹೋಲಿಸಿ: "ಅಸ್ತಿವಾ ಕುತಶ್ಚಿ ದೇವಂಭೂತಂ ವಿಚಿತ್ರರಮಣೀಯೋಜ್ವಲಂ ಮಹಾಪ್ರಕರಣಂ" ಮಾ. ಮಾ. X. *23. 16–17.*

12 ಹೋಲಿಸಿ; "ಅಹೋ ಸರಸರಮಣೀಯತಾ ಸಂವಿಧಾನಕಸ್ಯ!" ಮಾ. ಮಾ. VI. *13 3–4.*

13 ಹೋಲಿಸಿ : ಮಾ. ಮಾ I. 7cd ;—

ಯತ್ ಪ್ರೌಢತ್ವಮುದಾರತಾ ಚ ವಚಸಾಂ ಯಚ್ಚಾರ್ಥತೋ ಗೌರವಂ
ತಚ್ಚೇದಸ್ತಿ ತತಸ್ತದೇವ ಗಮಕಂ ಪಾಂಡಿತ್ಯವೈದಗ್ಧ್ಯಯೋಃ ||

14 ನೋಡಿ : ಡಾ|| ರಾಘವನ್, 'ದಿ ಸೋಶಿಯಲ್ ಪ್ಲೆ ಇನ್ ಸ್ಯಾನ್‌ಸ್ಕ್ರಿಟ್', ಪೂರ್ವೋಕ್ತ.

ಕಲ್ಪಿಸುವಲ್ಲಿ ಹಾಗು ರೂಪಿಸುವಲ್ಲಿ ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಕಾವ್ಯಶೈಲಿ ಪ್ರಚೋದಕವಾಗಿರುವುದೇ ಹೊರತು ಕವಿಯ ವಾಸ್ತವಿಕತೆ ಇಲ್ಲವೆ ನಾಟಕದ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಲ್ಲ.

ಈ ನಾಟಕ ಸಾಮಾಜಿಕ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಬೇರೂರಿದ್ದರೂ ಅದರ ಸುತ್ತಲೂ ಅವಾಸ್ತವಿಕತೆಯ ಒಂದು ಧಾಟಿಯಿದೆ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಒಳಗೂಡಿಸಿರುವ ಅತಿಮಾನುಷ ಅಂಶವೇ ಇದಕ್ಕೆ ಸ್ವಲ್ಪಮಟ್ಟಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ, ಅದಕ್ಕೂ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ, ಭವಭೂತಿಗೆ ಇತಿಮಿತಿಯ ಔಚಿತ್ಯಜ್ಞಾನವಿಲ್ಲವೆಂಬ ಅಂಶವೂ ಕಾರಣವಾಗಿದೆ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪ್ರಸಂಗವನ್ನೂ ಅವನು ಉದ್ದುದ್ದವಾದ, ಅಲಂಕಾರಭೂಯಿಷ್ಠವಾದ ವಚನಗಳಿಂದ ಇಲ್ಲವೆ ವರ್ಣನೆಗಳಿಂದ ಬಣ್ಣಿಸುತ್ತಾನೆ. ಮದನೋದ್ಯಾನದಲ್ಲಿ ಪ್ರಥಮ ದರ್ಶನ, ಹುಲಿಯ ಆಕ್ರಮಣ, ರುದ್ರಭೂಮಿಯ ವೃತ್ತಾಂತ, ಮಾಧವನಿಂದ ಮಾಲತಿಯ ಅನ್ವೇಷಣೆ, ಕಡೆಗೆ ಮದಯಂತಿಕೆ, ಬುದ್ಧರಕ್ಷಿತೆ, ಲವಂಗಿಕೆಯರ ರಹಸ್ಯ ಸಂಭಾಷಣೆ—ಎಲ್ಲವೂ ಸಾಹಿತ್ಯಗುಣಪ್ರಚುರವಾದ ಪ್ರಬಂಧಗಳಿಗೆ ವಿಷಯಗಳೋ ಎಂಬಂತೆ ಚಿತ್ರಿತವಾಗಿವೆ ; ಮಾತಾಡುವ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬನೂ ಅಥವಾ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬಳೂ ಭವಭೂತಿಗೆ ಅಷ್ಟೊಂದು ಪ್ರಿಯಕರವಾದ 'ವೈದಗ್ಧ್ಯ' ಅಥವಾ ಕಾವ್ಯ ಕಲಾ ನೈಪುಣ್ಯ ಮತ್ತು 'ಪಾಂಡಿತ್ಯ' ಅಥವಾ ಬೌದ್ಧಿಕ ಚಾತುರ್ಯಗಳನ್ನು ವ್ಯಕ್ತ ಮಾಡಲೇಬೇಕು. ಈ ಬಗೆಯ ವಾಗಾಡಂಬರದಲ್ಲಿ ಘಟನೆಗಳು ನಾಟಕೀಯ ಒತ್ತಡವನ್ನೇ ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಅದು ರಸಾಸ್ವಾದದ ಮೇಲೂ ದುಷ್ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಬೀರುತ್ತದೆ. ಮಾಧವನ ಪ್ರೇಮಸಮಾಗಮಪೂರ್ವದ ಪ್ರಥಮವಿರಹದ ಯಾತನೆಯನ್ನು ಮನೋಹರವೂ ಉದ್ದೀಪಕವೂ ಆದ ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಬಣ್ಣಿಸಲಾಗಿದೆ. ಅಷ್ಟೊಂದು ಹೃದಯವಿದ್ರಾವಕವಾದ ಅಳಲಿಗೆ ತುತ್ತಾಗಲು ಮಾಧವನು ಪ್ರೇಮಿಯಾದ ಬಳಿಕ ಸಂದಿರುವ ಕಾಲವಾದರೂ ಎಷ್ಟು ? ಹಾಗೆಯೇ ವಿರಹವೇದನೆ ಕೂಡ ಅತಿರಂಜಿತವಾಗಿ ಬಂದಿದೆ. ಕಾಳಿದಾಸನ 'ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ' ದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಊರ್ವಶಿಗಾಗಿ ಪುರೂರವನ ಹುಡುಕಾಟದ ಮಾದರಿಯ ಮೇಲಿನಿಂದಲೇ ಭವಭೂತಿ ಮಾಲತಿಗಾಗಿ ಮಾಧವನ ಹುಡುಕಾಟವನ್ನು ಹೆಣೆದಂತಿದೆ; ಬಹುಶಃ ಅವನು ಕಾಳಿದಾಸನನ್ನು ಮೀರಿಸಬೇಕೆಂದೂ ಉದ್ದೇಶಿಸಿದ್ದಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ಈ ದೃಶ್ಯವಾಗಲಿ, ಮಾಲತಿ ಮಾಯವಾದಳಲ್ಲಾ ಎಂದು ಕಾಮಂದಕಿ, ರಾಜ ಮತ್ತು ಪೌರರು ಗೋಳಾಡುವ ಚಿತ್ರವಾಗಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಮನಸೆಳೆಯಲಾರವು. ಹೃದಯವನ್ನು ಹಿಂಡುವ ಕರುಣರಸ ಇದಲ್ಲ; ಕಾವ್ಯಕಲೆಯ ನೆರವಿನಿಂದ ಬಲವಂತವಾಗಿ ಮೂಡಿಸಿದ ಕರುಣರಸದ ಅತಿರಂಜಿತ ಉದ್ರೇಕವಷ್ಟೇ ಇದು.

ಭವಭೂತಿಯ ವಸ್ತುಸಂವಿಧಾನ ಕೂಡ ನಿರ್ದುಷ್ಟವಾಗಿಲ್ಲ. ಕಥೆಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಅಡ್ಡಬರುವ ವಿಘ್ನಗಳ ನಿವಾರಣೆಯಲ್ಲಿ ಆಕಸ್ಮಿಕತೆಯ ಅಂಶಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪಾಲು ಸಿಕ್ಕಿದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಹುಲಿಯ ವೃತ್ತಾಂತ ಕಾಮಂದಕಿಗೆ ತುಂಬಾ ಅನುಕೂಲಕರವಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸುತ್ತದೆ; ಅದು ಮದಯಂತಿಕೆಯ ಜೀವವುಳಿಸಲು ಮಕರಂದ

ನಿಗೆ ಸಂದರ್ಭವನ್ನೊದಗಿಸುತ್ತದೆ; ಅವರಿಬ್ಬರೂ ಪರಸ್ಪರವಾಗಿ ಅನುರಕ್ತರಾಗುತ್ತಾರೆ ಹೀಗೆ ಕಾಮಂದಕಿಯ ಎರಡನೆಯ ಗುರಿ, ಮದಯಂತಿಕೆ-ಮಕರಂದರನ್ನು ಒಟ್ಟು ಗೂಡಿಸಬೇಕೆಂಬುದು, ಹೆಚ್ಚುಕಡಿಮೆ ಸಾಧಿಸಲ್ಪಟ್ಟಂತೆಯೇ ಆಗುತ್ತದೆ. ಅಘೋರ ಘಂಟ ಇನ್ನೇನು ಮಾಲತಿಯನ್ನು ಕೊಲ್ಲಬೇಕು ಎನ್ನುವಷ್ಟರಲ್ಲಿ ಸರಿಯಾದ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಮಾಧವನು ಆ ಸ್ಥಳಕ್ಕೆ ಬಂದೊದಗುತ್ತಾನೆ. ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಮಾಧವನೇ ಇದೊಂದು ವಿಚಿತ್ರವಾದ ಕಾಕತಾಲೀಯ ಸಂಘಟನೆಯೆಂದು ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳದೆ ಇರ ಲಾರ.[15] ಕಟ್ಟಕಡೆಗೆ ಸೌದಾಮಿನಿ ಮಾಲತಿಯನ್ನು ಬಿಡಿಸಿಕೊಂಡು ಬರುವುದು ಕೂಡ ಇನ್ನೊಂದು ಆಕಸ್ಮಿಕ ಘಟನೆಯೇ ಸರಿ. ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಆಕಸ್ಮಿಕಗಳು ತುಂಬಿರುವುದು ನಿಜವೇ; ಈವರೆಗೆ ಹೇಳಿದ ಘಟನೆಗಳು ನಾಟಕೀಯ ಅಗತ್ಯಗಳೆಂದು ವಿವರಿಸಲೂ ಬರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಮಹೋನ್ನತವಾದ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಆಕಸ್ಮಿಕಗಳನ್ನು ನಾವು ನಿರೀಕ್ಷಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ, ಈ ಆಕಸ್ಮಿಕ ಘಟನಾವಳಿ ಇಡಿಯ ಕಥಾ ಸೂತ್ರದ ಕೇಂದ್ರೀಯ ಹಾಗು ನಿಯಾಮಕವಾದ ಹೊಣೆ ಹೊತ್ತಿರುವ ಕಾಮಂದಕಿಯ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಪ್ರಶಸ್ತಿ ತರುವಂತಿಲ್ಲ.

ಆದ್ದರಿಂದ 'ಮಾಲತೀಮಾಧವ'ದ ಪ್ರಧಾನ ಆಕರ್ಷಣೆಯೆಲ್ಲ ಅದರ ಪ್ರೇಮ ಸಾಹಸದ ಕಥೆಯಲ್ಲಿ, ಕಾಪಾಲಿಕರ ಅಸಾಮಾನ್ಯ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ, ಅವರ ನರಬಲಿಯ ಘೋರಾಚಾರದಲ್ಲಿ, ರೌದ್ರ ಬೀಭತ್ಸ ರಸಗಳಿಗೆ ಪೋಷಕವಾದ ರುದ್ರಭೂಮಿಯ ದೃಶ್ಯ ದಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಗಂಭೀರವೂ ಉದಾತ್ತವೂ ಆದ ರಸಗಳನ್ನು ಮೂಡಿಸಬಲ್ಲ ಭವಭೂತಿಯ ಅಲಂಕಾರಮಯ ಪದ್ಯಕಲೆಯಲ್ಲಿ—ಎಂದೇ ಪರ್ಯವಸಾನವಾಗುತ್ತದೆ.

3. ಉತ್ತರ ರಾಮಚರಿತ

(I)

'ಉತ್ತರರಾಮಚರಿತೆ' ಕವಿಯ ಮನಃ ಪರಿಣತಿ, ಕಲಾಭಿಜ್ಞತೆ, ನಾಟಕ ಪ್ರಜ್ಞೆ, ಮಾನವ ಹೃದಯದ ತೀವ್ರಸಂವೇದನೆ ಹಾಗು ಕೆಲವೊಂದು ಆಳವಾದ ಜೀವನ ಮೌಲ್ಯಗಳ ಅರಿವು ಎಲ್ಲಕ್ಕೂ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿದೆ. ಒಂದುನಾಟಕದ ಕಟ್ಟಡವನ್ನು ಬರಿಯ ಬಾಹ್ಯ ಘಟನೆಗಳಿಂದಲೂ ಪ್ರಸಂಗಗಳಿಂದಲೂ ಕಟ್ಟನಿಲ್ಲಿಸುವ ಬದಲು, ಭವಭೂತಿ ಇಲ್ಲಿ ಮಾನವ ಹೃದಯದ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಅನ್ವೇಷಣೆಗೆ, ಪಾತ್ರಗಳ ಭಾವಚೋದಿತವಾದ ಕ್ರಿಯೆ—ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳಿಂದಲೇ ನಾಟಕೀಯ ವಸ್ತುಸಂವಿಧಾನವನ್ನು ಸಂಯೋಜಿ ಸುವ ಕಡೆಗೆ, ತಿರುಗಿದಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ.

ರಾಮನ ಜೀವನದ ಮುಂದಿನ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ('ಉತ್ತರ-ಚರಿತ'), ಎಂದರೆ ರಾಮನ ಪಟ್ಟಾಭಿಷೇಕಪ್ರಯತ್ನದಿಂದ ಮೊದಲಾಗಿ ಸೀತಾಪರಿತ್ಯಾಗವೂ ಆದ ಬಳಿಕ

---

15 ಹೋಲಿಸಿ: "ಅಹೋ ನು ಖಲು ಭೋ: ತದೇತತ್ ಕಾಕತಾಲೀಯಂ ನಾಮ!" – ಮಾ. ಮಾ. V.27.3

ರಾಮಸೀತೆಯರ ಪುನರ್ಮಿಲನ ಹಾಗು ನಿರಂತರ ಪ್ರೇಮ ಸೌಖ್ಯಗಳ ಸಿದ್ಧಿಯ ಕಡೆಯ ವರೆಗಿನ ವೃತ್ತಾಂತವನ್ನೂ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವುದು ಈ ನಾಟಕದ ಉದ್ದೇಶ. ಈ ನಾಟಕ 'ಮಹಾವೀರಚರಿತ' ಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾದ ಉತ್ತರಭಾಗ; ಎರಡೂ ನಾಟಕಗಳು ಕೂಡಿ ಇಡಿಯ ರಾಮಾಯಣ ಕಥೆಯನ್ನು ಪೂರೈಸುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಮಹತ್ತಾದ ಪರಸ್ಪರ ವೈಷಮ್ಯವೂ ಇದೆ—ಕವಿಯ ವಿವಕ್ಷೆಯಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ನಾಟಕೀಯ ವಿನ್ಯಾಸ ಮತ್ತು ಕಲಾಕೌಶಲ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಕೂಡ! ಮೊದಲ ರಾಮ-ನಾಟಕಗಲ್ಲಿ ಹೇಗೋ ಹಾಗೆ ಇಲ್ಲಿಯೂ ಕಥೆಯ ಸಕಲ ಸಂಗತಿಗಳಿಗೂ ಏಕಸೂತ್ರಿತ ಪರಿಪೂರ್ಣತೆಯನ್ನು ತರಬಲ್ಲ ಕೇಂದ್ರವಿಷಯವೊಂದರ ಬಗ್ಗೆ ಅನ್ವೇಷಣೆಯಿದೆ. ಆದರೆ 'ಮಹಾವೀರಚರಿತ' ದಲ್ಲಿ ಕಥೆಯ ಮೇಲೆ ಹೊರಗಿನಿಂದ ಹೊರಿಸಲಾದ ಕಥಾವಸ್ತು ಅದರ ಘಟನೆಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಒಂದಾಗಿ ಕೂಡಿಸುತ್ತದೆ; 'ಉತ್ತರರಾಮಚರಿತ'ದಲ್ಲಿ ಒಳಗಿನಿಂದ ಹೊರಗಡೆಗೆ ಕಾರ್ಯಮಾಡುವ ಮಾನಸಿಕ ವಸ್ತುವಿದೆ; ಮತ್ತು ರಾಮಾಯಣದಲ್ಲಿ ಪರಿಚಿತ ವಾಗಿರುವ ಘಟನೆಗಳು ಇಲ್ಲಿ ಒಂದು ಇಡಿಯಾದ ಚಿತ್ರವಿನ್ಯಾಸಕ್ಕೆ ಸರಿಯಾಗಿ ಹೊಂದಿ ಕೊಳ್ಳುವಂತಹ ಸ್ವಾಭಾವಿಕ ಅಂಗಗಳಾಗಿ ತೋರಿಬರುತ್ತವೆ. ಇಲ್ಲಿರುವ ನವೀನ ಕಥಾ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳು ಬರಿಯ ಬದಲಾವಣೆಗಳಷ್ಟೇ ಎನಿಸವು; ರಾಮಾಯಣದ ಕಥೆಯನ್ನೇ ಬದಲಾಯಿಸಿಬಿಡುವ ನಾಟಕೀಯ ನವೋನ್ಮೇಷಗಳ ಸ್ವರೂಪ ಅವಕ್ಕೆ ಇದೆ. ವಾಲ್ಮೀಕಿಯ ಆದಿಕಾವ್ಯ ಸೀತೆ ಭೂಗರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅಡಗುವ ಘಟನೆಯಿಂದ ಅಂತ್ಯಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಭವಭೂತಿಯ ನಾಟಕ ಪ್ರೇಮಪೂರ್ಣ ದಂಪತಿಗಳ ಶಾಶ್ವತ ಸುಖಸಮಾಗಮದಲ್ಲಿ ಸಮಾಪ್ತವಾಗುತ್ತದೆ; ಇದು ಶಕ್ಯವಾಗುವಂತೆ ರಾಮನ ಕೈಯಿಂದಾದ ಅನ್ಯಾಯದ ಪರಿಹಾರವನ್ನಿಲ್ಲಿ ಯೋಜಿಸಲಾಗಿದೆ.

ರಾಮನ ಪಟ್ಟಾಭಿಷೇಕ ಮುಗಿದೊಡನೆ ನಾಟಕದ ಆರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಸೀತೆಯ ತಂದೆ ಜನಕ, ಮಿಕ್ಕೆಲ್ಲ ಅತಿಥಿಗಳು, ಎಲ್ಲರೂ ಆಗಲೇ ಹಿಂದಿರುಗಿದ್ದಾಗಿದೆ. ಉತ್ಸವ ಕಾಲದ ಕಡೆಗೆ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿ ಬರುವ ಏಕಾಕಿತನದ ಮನೋಭಾವ ಹಾಗು ವಿರಹ ದುಃಖದ ಛಾಯೆ ಆಗಲೇ ಮುಸುಕಿದೆ. ಋಷ್ಯಶೃಂಗ ಆರಂಭಿಸಿದ ಹನ್ನೆರಡು ವರ್ಷಗಳ ಯಾಗಕ್ಕೆ ಎಲ್ಲರೂ ಬರಬೇಕೆಂಬ ಕರೆ ಅರಮನೆಯ ಹಿರಿಯರಿಗೆಲ್ಲ ಮುಟ್ಟಿದೆ. ಸೀತೆ ದಿನತುಂಬಿದ ಗರ್ಭಿಣಿಯಾದ್ದರಿಂದ ಅರಮನೆಯಲ್ಲೇ ತರುಣದಂಪತಿಗಳನ್ನೂ ಲಕ್ಷ್ಮಣನನ್ನೂ ಬಿಟ್ಟು ಅವರೆಲ್ಲ ತೆರಳುತ್ತಾರೆ. ಬೇರೆಡೆಗೆ ಸೀತೆಯ ಗಮನ ಸೆಳೆದು ಅವಳ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ವಿನೋದ ದೊರೆಯುವಂತೆ ಮಾಡಲು ಲಕ್ಷ್ಮಣನು ವಿಶೇಷ ರಾಜಾಜ್ಞೆಯಂತೆ ರಚಿತವಾಗಿದ್ದ ಚಿತ್ರಪಟಗಳ ಸುರುಳಿಯನ್ನು ತರುತ್ತಾನೆ. ಅದು ರಾಮನ ಬಾಲ್ಯಜೀವನವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಿದೆ. ಹಿಂದೆ-ಹೊಳಪಾಗಿಸುವ (ಫ್ಲಾಷ್-ಬ್ಯಾಕ್) ತಂತ್ರದಿಂದ ಭವಭೂತಿ ಇಲ್ಲಿ 'ಪೂರ್ವಚರಿತೆ' ಯನ್ನು ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾಗಿ ತರುವುದು ಎರಡು ಚರಿತ್ರೆಗಳನ್ನೂ ಒಂದು ಇಡಿಯಾಗಿ ಬೆಸೆಯುವುದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಎನಿಸುತ್ತದೆ, ರಾಮನ ಉದಾತ್ತ ಪಾತ್ರದ ಬಹುಮುಖ ಗುಣಾತಿಶಯವನ್ನೂ ಆ ದಂಪತಿಗಳ ಗಾಢಪ್ರೇಮವನ್ನೂ ಸ್ಪರ್ಶಿಸಲು ಚಿತ್ರಗಳು ಒಂದು ಅವಕಾಶವನ್ನು ಕೂಡ ಕಲ್ಪಿಸುತ್ತವೆ. ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ನೋಡುತ್ತಿರುವಾಗ ಸೀತೆಗೆ ಭಾಗೀರಥಿಯ

ತೀರವನ್ನು ಸಂದರ್ಶಿಸಬೇಕೆಂಬ ಬಯಕೆಯುಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ತಕ್ಷಣವೇ ಅದರ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಾಗಬೇಕೆಂದು ರಾಮನು ಆಜ್ಞಾಪಿಸುತ್ತಾನೆ. ರಾಮನ ಆತ್ಮೀಯತೆ ಹಾಗು ಪ್ರೇಮಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಸಂಪೂರ್ಣ ಆಶ್ವಾಸನೆಯಿಂದ, ಬಳಲಿದ ಸೀತೆ ರಾಮನ ತೋಳ್ಗಳ ಆಸರೆಯಲ್ಲೇ ನಿದ್ದೆ ಹೋಗುತ್ತಾಳೆ. ಅದೇ ಕ್ಷಣಕ್ಕೆ, ರಾಮನ ಗುಪ್ತಚಾರನಾದ ದುರ್ಮುಖ ಪ್ರವೇಶಿಸಿ ಅತ್ಯಂತ ಘೋರವಾದ ಸುದ್ದಿಯನ್ನು ಅರುಹುತ್ತಾನೆ: ರಾಜ್ಯದಲ್ಲಿ ಜನರು ಸೀತೆಯ ಬಗೆಗೆ ಚೆನ್ನಾಗಿ ನುಡಿಯುತ್ತಿಲ್ಲ; ಲಂಕೆಯಲ್ಲಿ ಅವಳು ಬಹುಕಾಲ ಸೆರೆಯಾಳಾಗಿದ್ದುದರಿಂದ ಅವಳ ಚಾರಿತ್ರಶುದ್ಧಿಯ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಅವರು ಸಂಶಯಪಡುತ್ತಿದ್ದಾರೆ, ಎಂದು. ರಾಮನಿಗೆ ಈ ಸುದ್ದಿಯಿಂದ ವಜ್ರಾಘಾತವಾಗುತ್ತದೆ. ಅವನು ಹೊಸದಾಗಿ ಈಗಷ್ಟೆ ರಾಜ್ಯವಾಳಲು ಬಂದವನು; ಅವನಿಗೆ ಬುದ್ಧಿವಾದ ಹೇಳಲು ಹಿರಿಯರಾರೂ ಪಾರ್ಶ್ವದಲ್ಲಿಲ್ಲ; ಆದರೆ ತನ್ನ ಪ್ರಜೆಗಳ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕತೆಯ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಅವನಿಗೆ ಪೂರ್ಣ ಶ್ರದ್ಧೆಯಿದೆ. ತನ್ನ ಪೂರ್ವಜರು ಪಾಲಿಸಿದ ಆದರ್ಶಗಳಿಂದಲೂ ಸೂರ್ಯವಂಶದ ಪ್ರಕಾಶಮಯ ಪ್ರಖ್ಯಾತಿಯಿಂದಲೂ ಪ್ರಚೋದಿತನಾಗಿ ಸೀತಾಪರಿತ್ಯಾಗ ಮಾಡಬೇಕೆಂಬ ನಿರ್ಣಯವನ್ನು ಅವನು ತಟ್ಟನೆ ತೆಗೆದುಕೊಂಡನು. ತನ್ನ ರಾಜಾಧಿಕಾರವನ್ನು ಬಳಸಿ ದುರ್ಮುಖನನ್ನೂ ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ಲಕ್ಷ್ಮಣನನ್ನೂ ಬಾಯಿಕಟ್ಟುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ; ಏಕಮುಖವಾದ ತನ್ನ ಮನೋನಿಶ್ಚಯಕ್ಕೆ ದೃಢವಾಗಿ ಅಂಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ರಾಮನು ತನ್ನನ್ನು ತೊರೆಯುತ್ತಿರುವನೆಂಬುದನ್ನು ಏನೇನೂ ಅರಿಯದ ಮುಗುದೆ ಸೀತೆ ವನಾಂತರಗಳಲ್ಲಿ ಸುಳಿದಾಡುವ ಮತ್ತು ಭಾಗೀರಥಿಯಲ್ಲಿ ಮೀಯುವ ತನ್ನ ಬಯಕೆಯನ್ನು ಸಲ್ಲಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ತನ್ನನ್ನು ಕರೆದೊಯ್ಯುತ್ತಿರುವರೆಂದು ತಿಳಿಯುತ್ತಾಳೆ.

ಎರಡನೆಯ ಮತ್ತು ಮೂರನೆಯ ಅಂಕಗಳು ಕೂಡಿಕೊಂಡು ಅಖಂಡವಾಗಿವೆ. ಆದರೆ ಕ್ರೂರ ಸೀತಾಪರಿತ್ಯಾಗವಾಗಿ ಹನ್ನೆರಡು ವರ್ಷಗಳು ಆಗಲೇ ಕಳೆದಿವೆ. ಒಂದು ಅನಿರೀಕ್ಷಿತ ಸಂಗತಿ ರಾಮನನ್ನು ದೂರ ದಕ್ಷಿಣದ ದಂಡಕಾರಣ್ಯಕ್ಕೆ ಕರೆತರುತ್ತದೆ. ಒಬ್ಬ ಬ್ರಾಹ್ಮಣನ ಮಗ ಅಕಾಲಮೃತ್ಯುವಿಗೆ ಈಡಾಗುತ್ತಾನೆ. ಕೇವಲ ಉಚ್ಚಜಾತಿಯವರಿಗೆ ವಿಹಿತವಾಗಿದ್ದ ತಪೋವಿಧಿಯನ್ನು ಶಂಬೂಕನೆಂಬ ಶೂದ್ರನು ಆಚರಿಸಿದ್ದರ ಪಾಪವೇ ಅದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವೆನ್ನಲಾಗುತ್ತದೆ. ತನ್ನ ರಾಜಕರ್ತವ್ಯದ ಪಾಲನೆಗಾಗಿ ರಾಮನು ಶೂದ್ರಮುನಿಯನ್ನು ಕೊಲ್ಲಲೆಂದು ಪಂಚವಟಿಗೆ ಹೋಗಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಹೊರಗೆ ಶಾಂತನಂತೆ ಕಂಡರೂ ಹೃದಯದ ಒಳಗುದಿಯಿಂದ ತುಂಬಿರುವ ರಾಮ ಈ ಕರ್ತವ್ಯವನ್ನು ಗೈಯುತ್ತಾನೆ.

ರಾಮನ ಮನಸ್ಸಿನ ಒಳತಮುಲದ ಕ್ಷಣದರ್ಶನ ಒಂದು ದಿಗ್ಭ್ರಮೆಗೊಳಿಸುವ ವಿರಾಡ್ದರ್ಶನವೇ ಸರಿ. ಅವನು ತನ್ನ ಜನರನ್ನು ತೃಪ್ತಿಗೊಳಿಸಲು ದಯೆ, ಪ್ರೀತಿ, ಸೌಖ್ಯ, ಕಡೆಗೆ ಸೀತೆಯನ್ನು ಕೂಡ ಬಲಿಗೊಟ್ಟಿದ್ದನೆಂಬುದನ್ನು ಅದು ತೋರಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅವನ ಹೃದಯದ ಬೇಗುದಿಯೂ ಸೀತೆಯ ಮೇಲೆ ಪ್ರೇಮವೂ ಹನ್ನೆರಡು ವರ್ಷ ಕಳೆದನಂತರ ಕೂಡ ಅಚಲವಾಗಿ ಉಳಿದಿತ್ತು. ತನ್ನ ಸುತ್ತಲ ಜನರ

ಮೇಲ್ನೋಟಕ್ಕೆ ರಾಮನು ಶಾಂತ ಗಂಭೀರ ತೋರಿಕೆಯನ್ನು ತಳೆದಂತಿದ್ದರೂ ಅವನ ಹೃದಯ ಯಾವುದೇ ಕ್ಷಣವೂ ಸ್ಫೋಟಿಸಬಹುದಾದ ತಳಮಳಿಸುತ್ತಿರುವ ಭಾವನೆಗಳ ಅಗ್ನಿಕುಂಡವಾಗಿತ್ತು. ಶಂಬೂಕನ ಪ್ರಸಂಗ ಆ ಕ್ಷಣವನ್ನು ಹತ್ತಿರಕ್ಕೆ ತಂದಿತು. ದಂಡಕಾರಣ್ಯಕ್ಕೆ ಒಮ್ಮೆ ಬಂದಮೇಲೆ ರಾಮನು ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಜನಸ್ಥಾನ, ಪಂಚ ವಟಿ, ಗೋದಾವರೀತೀರಗಳತ್ತ ಸುಳಿಯುವಂತಾಯಿತು. ಅವಳು ಅಪಹೃತೆಯಾಗು ವುದಕ್ಕೆ ಮೊದಲು ಸೀತೆಯೊಡನೆ ರಾಮನು ವನವಾಸಗೈದ ಪ್ರದೇಶಗಳೇ ಅವು. ಅದುಮಿಟ್ಟ ರಾಮನ ಶೋಕಕರಂಡಕದ ಮುಚ್ಚಳವನ್ನು ಆ ಅಪರಿಚಿತ ನೋಟಗಳೂ ಧ್ವನಿಗಳೂ ಒಮ್ಮೆಗೇ ಹಾರಿಸಿಬಿಡುವಂತಾಗಿತ್ತು. ಪ್ರಜೆಗಳಿಂದ ದೂರವಾದ ಈ ವನಾಂತದಲ್ಲಿ ಏಕಾಕಿಯಾದ ರಾಮನ ಅಡಗಿಸಿಟ್ಟಿದ್ದ ಶೋಕವುಕ್ಕಿ ಅವನ ಹೃದಯ ವನ್ನೇ ಒಡೆಯುವುದು ಸುಲಭವಾಗಿತ್ತು. ಈ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಎದುರಿಸುವಂತೆ ಭವಭೂತಿ ನಾಟಕೀಯ ಕುತೂಹಲ ಹಾಗು ಮಾನಸಿಕ ಭಾವಾಭಿ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಿಂದ ತುಂಬಿಹರಿಯುವಂತಹ ವಿನೂತನ ಪ್ರಸಂಗಾಂತರಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಸಂಯೋಜಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಎರಡನೆ ಅಂಕದ ಮೊದಲಲ್ಲಿ ಜನಸ್ಥಾನದ ವನದೇವತೆಯಾದ ವಾಸಂತಿಗೂ—ವನವಾಸಕಾಲದಲ್ಲಿ ಸೀತೆಗೆ ನೆಚ್ಚಿನ ಗೆಳತಿಯಾಗಿದ್ದವಳೇ ಇವಳು—ಬ್ರಹ್ಮವಿದ್ಯೆಯ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿನಿಯಾಗಿ ಒಂದು ಗುರುಕುಲದಿಂದ ಇನ್ನೊಂದಕ್ಕೆ ನಡೆಯುತ್ತಿರುವ ಆತ್ರೇಯಿಗೂ ಸಂವಾದ ಜರುಗುವಂತೆ ಒಂದು ದೃಶ್ಯವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿರುವ ಭವಭೂತಿ ಕೆಲವೊಂದು ಅತಿಮುಖ್ಯ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ನಮಗೆ ತಿಳಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅತ್ಯಂತ ಕುಶಾಗ್ರ ಬುದ್ಧಿಗಳಾದ ಲವ-ಕುಶರೊಡನೆ ಸ್ಪರ್ಧಿಸಿ ತಾನು ವಿದ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಮುಂದುವರೆಯಲು ಅಸಾಧ್ಯವಾದ್ದರಿಂದಲೇ ಆತ್ರೇಯಿ ವಾಲ್ಮೀಕಿಯ ಆಶ್ರಮವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಅಗಸ್ತ್ಯಾಶ್ರಮ ದತ್ತ ಹೊರಟಿದ್ದಾಳೆ. ವಾಲ್ಮೀಕಿಗೆ ಬಂದ ದಿವ್ಯ ಕಾವ್ಯಸ್ಫೂರ್ತಿ, ದೇವತಾನುಗ್ರಹ ಮತ್ತು ರಾಮಾಯಣ ರಚನೆಯ ವೃತ್ತಾಂತವನ್ನೂ ಆಕೆ ತಿಳಿಸುತ್ತಾಳೆ. ವಾಸಂತಿ ಯಾರೆಂದು ತಿಳಿದೊಡನೆ ಆತ್ರೇಯಿ ಅವಳಿಗೆ ಸೀತಾಪರಿತ್ಯಾಗ, ಋಷ್ಯಶೃಂಗನ ಯಾಗದ ಸಮಾಪ್ತಿ, ಸೀತೆಯಿಲ್ಲದ ಅಯೋಧ್ಯೆಗೆ ಹಿಂದಿರುಗಬಾರದೆಂದೂ ವಾಲ್ಮೀಕಿಯ ಆಶ್ರಮದಲ್ಲಿಯೇ ತಾವು ಉಳಿಯಬೇಕೆಂದೂ ರಾಮನ ಮಾತೆಯರು ಮಾಡಿಕೊಂಡ ನಿರ್ಧಾರ, ರಾಮನು ಅಶ್ವಮೇಧ ಯಾಗವನ್ನು ಮಾಡತೊಡಗಿ, ವಿಧಿಗೆ ಲೋಪಬಾರದಿರಲು ಸೀತೆಯ ಚಿನ್ನದ ಪ್ರತಿಮೆಯನ್ನು ಮಾಡಿಸಿಟ್ಟಿರುವುದು—ಇವು ಗಳ ವಿವರಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಅರುಹುತ್ತಾಳೆ. ಮೂರನೆಯ ಅಂಕಕ್ಕೆ ಜೋಡಿಸಲಾದ ಇದೇ ಬಗೆಯ ಇನ್ನೊಂದು ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ಮುರಲಾ ತಮಸಾ ಎಂಬ ಈರ್ವರು ನದೀದೇವತೆಗಳ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಮೂಲಕ ಸೀತೆ ಆತ್ಮಹತ್ಯೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲೆಂದು ಗಂಗೆಗೆ ಬಿದ್ದುದನ್ನು ಭವಭೂತಿ ಸಭಿಕರಿಗೆ ತಿಳಿಸುತ್ತಾನೆ. ಪಾವನೆಯಾದ ಗಂಗೆ ಅವಳನ್ನು ಬದುಕಿಸಿ ದಲ್ಲದೆ ಸೀತೆಯ ಮಾತೆಯಾದ ಪೃಥ್ವಿಯೊಡನೆ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿ ಬಂದು ಸೀತೆಯನ್ನೂ ನೀರಲ್ಲಿ ಆಕೆ ಪ್ರಸವಿಸಿದ ಅವಳ ಮಕ್ಕಳನ್ನೂ ವಾಲ್ಮೀಕಿಯ ಆಶ್ರಮಕ್ಕೆ ಮುಟ್ಟಿಸು

ತ್ತಾರೆ. ಆ ಋಷಿ ಸೀತೆಯನ್ನು ಸಂರಕ್ಷಿಸಿ ಬಾಲಕರ ಯೋಗ್ಯ ಶಿಕ್ಷಣ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸಗಳಿಗೂ ವ್ಯವಸ್ಥೆಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ರಾಮನು ಪಂಚವಟಿಗೆಬಂದಿರುವುದನ್ನರಿತ ಗಂಗೆ ಸೀತೆಯನ್ನೂ ಅಲ್ಲಿಗೆ ತನ್ನೊಡನೆ ಕರೆತಂದಿದ್ದಾಳೆ—ಲವಕುಶರಿಗೆ ದ್ವಾದಶವಾರ್ಷಿಕ ಸಂಸ್ಕಾರ ಮಾಡಬೇಕೆಂಬ ನೆವದಿಂದ. ಆದರ ಅಂಗವಾಗಿ ರಘುವಂಶದ ಪ್ರವರ್ತಕ ದೇವತೆಯಾದ ಸೂರ್ಯನ ಆರಾಧನೆ ನಡೆಯಬೇಕಾಗಿದೆ. ಗಂಗೆ ಕರುಣಿಸಿದ ದಿವ್ಯ ಶಕ್ತಿಯ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಸೀತೆ ಎಲ್ಲಿದ್ದರೂ ಯಾರ ಕಣ್ಣಿಗೂ ಬೀಳದಂತಾಗಿತ್ತು. ಅತ್ತ ಅಗಸ್ತ್ಯನ ಪತ್ನಿಯಾದ ಲೋಪಾಮುದ್ರೆಗೂ ರಾಮನ ಕ್ಷೇಮದ ಬಗೆಗೆ ಅಷ್ಟೇ ಯೋಚನೆಯಾಗಿದೆ. ಪಂಚವಟಿಯ ಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ ರಾಮನೇನಾದರೂ ಮೂರ್ಛೆ ಬೀಳುವ ಪ್ರಸಂಗವುಂಟಾದರೆ ಅವನ ಮೇಲೆ ಶೀತಲವೂ ಹಿತಕರವೂ ಆದ ತಂಗಾಳಿಯನ್ನು ಅವನ ಮೇಲೆ ಬೀಸುವಂತೆ ಮಾಡಿ ರಾಮನಿಗೆ ಪುನಶ್ಚೇತನವನ್ನು ನೀಡಬೇಕೆಂದು ಗೋದಾವರಿಗೆ ಮುರಲಾನದಿಯ ಮೂಲಕ ಆಕೆ ಒಂದು ಸಂದೇಶವನ್ನು ಹೇಳಿಕಳುಹಿಸಿದ್ದಾಳೆ; ಸೀತೆಯ ರಕ್ಷಣೆಗಾಗಿ ಸಹಚರಳಾಗಿರಬೇಕೆಂದು ತಮಸಾ ನದಿಗೂ ಆಕೆ ವಿಧಿಸಿದ್ದಾಳೆ. ಹೀಗೆ ಮುನ್ನೆಚ್ಚರಿಕೆ ಪೂರ್ವವ್ಯವಸ್ಥೆಗಳನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಂಡೇ ಭವಭೂತಿ ರಾಮಸೀತೆಯರನ್ನು ಒತ್ತಟ್ಟಿಗೆ ತರುತ್ತಾನೆ. ನಿರೀಕ್ಷಿಸಿದಂತೆಯೇ ಎಲ್ಲವೂ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ರಾಮನು ವಾಸಂತಿಯನ್ನು ಸಂಧಿಸುತ್ತಾನೆ. ಪ್ರೇಮದ ಸ್ಮೃತಿಗಳಿಂದ ಗಾಢವಾಗಿ ಹೃದಯಕ್ಕೆ ಬೆಸೆದುಕೊಂಡಿರುವಂತಹ ಒಂದೊಂದೂ ವಸ್ತು ಅಥವಾ ಸ್ಥಳಗಳನ್ನು ಒಂದಾದಮೇಲೆ ಒಂದರಂತೆ ಅವಳು ರಾಮನಿಗೆ ತೋರಿಸುತ್ತ ಸಾಗುತ್ತಾಳೆ. ತನ್ನ ದುಃಖವನ್ನು ತಡೆಯಲಾರದೆ ರಾಮನು ಬಹಳ ಸಲ ಮೂರ್ಛೆಹೋಗುತ್ತಾನೆ; ರಾಮ ವಾಸಂತಿಯರಿಬ್ಬರಿಗೂ ಅದೃಶ್ಯಳಾಗಿರುವ ಸೀತೆ ತಮಸೆಯ ಪ್ರಚೋದನೆಗೆ ಓಗೊಟ್ಟು ತನ್ನ ಕೈಯ ಅಮೃತ ಸ್ಪರ್ಶದಿಂದ ರಾಮನನ್ನು ಪುನರುಜ್ಜೀವಿಸಲು ಧಾವಿಸುತ್ತಾಳೆ. ರಾಮನಿಗೆ ಸೋಜಿಗವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಸೀತೆ ಮಡಿದಾಗಿರಬೇಕು, ಅವಳ ದೇಹವನ್ನು ನರಭಕ್ಷಕರು ತಿಂದು ಹಾಕಿರಬೇಕು, ಎಂಬುದೇ ರಾಮನ ಭಾವನೆಯಾಗಿತ್ತು. ಸೀತೆಯ ಪರಿತ್ಯಾಗದ ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ಕೇಳಿದ ವಾಸಂತಿಗೆ ದುಸ್ಸಹವಾದ ನೋವಾಗುತ್ತದೆ. ಅವಳು ರಾಮನನ್ನು ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿಂದಲೂ ಆರೋಪಣೆಗಳಿಂದಲೂ ಮುತ್ತಿಗೆಹಾಕುತ್ತಾಳೆ. ಪಂಚವಟಿಯ ಏಕಾಂತದಲ್ಲಿ ರಾಮನು ಸೀತೆಯನ್ನು ತಾನು ತೊರೆದುದು ಅವಳ ಮೇಲಿನ ಪ್ರೇಮಾಭಾವ ಅಥವಾ ಪ್ರೇಮ ವಿರಾಮದಿಂದಲ್ಲವೆಂದು ತನ್ನ ತಪ್ಪೊಪ್ಪಿಗೆ ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಪ್ರಜೆಗಳನ್ನು ತಣಿಸುವುದು '(ಪ್ರಜಾರಂಜನ)' ಕುಲವ್ರತವಾಗಿತ್ತು; ಆದ್ದರಿಂದ ಕಠೋರ ಕರ್ತವ್ಯದ ನಿರ್ವಹಣೆಗಾಗಿ ರಾಮನು ಪ್ರೇಮವನ್ನು ಬಲಗೊಡಲೇ ಬೇಕಾಯಿತು. ಯಜ್ಞವಿಧಿವಿಹಿತವಾದ ಪ್ರಸಂಗವೊದಗಿದ್ದರೂ ಅವನು ಎರಡನೆ ಹೆಂಡತಿಯನ್ನು ಮದುವೆಮಾಡಿಕೊಂಡಿರಲಿಲ್ಲ. ಸೀತೆಯ ಶುದ್ಧ ಚಾರಿತ್ರ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ತನ್ನ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಅಭಿಪ್ರಾಯವೇನೇ ಇದ್ದರೂ, ರಾಜಪೀಠದಲ್ಲಿ ಕುಳಿತಾಗ ತಾನು ಎಲ್ಲ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನೂ ನೀಗಿಕೊಂಡು ತುಟಿ ಹೊಲಿದುಕೊಂಡಿರುವಂತಾಗಿದೆ. ರಾಜಕಾರ್ಯದ ನಿರ್ವಹಣೆಯಲ್ಲಿ ಪತಿಯ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಭಾವನೆಗಳ ಪ್ರಕಟನೆಗೆ ಆಸ್ಪದವೇ

ಇಲ್ಲ. ರಾಮನ ಈ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಸೀತೆ ಕೇಳುತ್ತಾಳೆ; ತನ್ನ ಸ್ವಂತ ಕಣ್ಣುಗಳಿಂದಲೇ ಅವನ ಪ್ರಾಣಸಂಕಟವನ್ನು ನೋಡುತ್ತಾಳೆ. ಅವಳ ಹೃದಯ ಎಷ್ಟು ಕರಗಿ ನೀರಾಗುತ್ತದೆಯೆಂದರೆ ರಾಮನ ಮೇಲಿದ್ದ ಅವಳ ರೋಷವೆಲ್ಲ ತೊಳೆದು ಹೋಗುತ್ತದೆ. ರೋಷಕ್ಕೆ ಬದಲು ಅವಳು ರಾಮನ ಪಕ್ಷ ವಹಿಸಿ, ಇಷ್ಟೊಂದು ಒರಟಾಗಿ, ಕಟುವಾಗಿ, ರಾಮನನ್ನು ದೂರುತ್ತಿರುವಳಲ್ಲಾ ಎಂದು ವಾಸಂತಿಯನ್ನೇ ನಿಂದಿಸುತ್ತಾಳೆ. ವಸ್ತುಸ್ಥಿತಿಯಿಷ್ಟೆ: ರಾಮನ ಪ್ರೇಮದ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ಸಾಕ್ಷ್ಯ, ಅವನ ದಾರುಣ ದುಃಖ, ಮತ್ತು ಅವನು ತನ್ನ ಕೃತ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ಕೊಟ್ಟ ವಿವರಣೆ—ಇವು ಪರಿತ್ಯಾಗದ ಕ್ಷಣದಿಂದಲೂ ಸೀತೆಯ ಹೃದಯದಲ್ಲಿ ನೆಟ್ಟಿದ್ದ ಅವಮಾನ ಹಾಗು ಸಂಕಟದ ಶಲ್ಯವನ್ನು ಕಿತ್ತುಹಾಕಿವೆ. ಸರ್ವೋತ್ಕೃಷ್ಟವಾಗಿ ಪ್ರತಿಭಾಕಲ್ಪಿತವೂ ಅತ್ಯಂತ ಕಲಾಪೂರ್ಣವಾಗಿ ನಿರ್ಮಿತವೂ ಆದ ಈ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ಭವಭೂತಿ ಸೀತೆಯ ಮೇಲೆ ಹೊರಿಸಲಾಗಿದ್ದ ಅನುಚಿತ ಅಪವಾದಗಳ ಬಗ್ಗೆ ತಳೆದ ನಿಲುವಿಯಿಂದಾಗಿ ಸೀತೆಗೆ ಪೂರ್ಣವಾದ ಕಾವ್ಯನ್ಯಾಯ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ; ದೈವ ನಿರ್ದಯವಾಗಿ ಅಗಲಿಸಿದ್ದ ಪ್ರೇಮಮಯ ದಂಪತಿಗಳಲ್ಲಿ ಪರಸ್ಪರವಾಗಿ ತುಂಬುಮನಸ್ಸಿನ ಪುನಸ್ಸಂಪರ್ಕ ಮತ್ತೆ ಮೂಡುವಂತೆ ಇದು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಕಲ್ಪಿಸುತ್ತದೆ.

ದೃಶ್ಯ ಈಗ ಮತ್ತೆ ವಾಲ್ಮೀಕಿಯ ಆಶ್ರಮ ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಸರಕ್ಕೆ ಸ್ಥಳಾಂತರಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಜನಕನ ಆಗಮನ ಅಲ್ಲಿ ವಿಶ್ರಾಂತಿದಿನದ ವಾತಾವರಣವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದೆ. ರಾಮನ ಮಾತೆಯರು ಆಗಲೇ ಅಲ್ಲಿಗೆ ಬಂದಾಗಿದೆ. ಸೀತೆಯನ್ನು ತೊರೆದ ರಾಮನ ಕೃತ್ಯದ ಬಗೆಗೆ ಜನಕನಿಗೆ ತುಂಬಾ ನೋವು, ಕೋಪ, ತಾಪ! ಆದ್ದರಿಂದ, ಬಂಧುವಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಹಳೆಯ ಗೆಳೆಯನೂ ಆದ ಕೌಸಲ್ಯೆಯೊಡನೆ ಅವನ ಭೇಟಿ ಸುಸೂತ್ರವಾಗಿಲ್ಲ. ಏರುತ್ತಿರುವ ಅವರ ಕೋಪೋದ್ರೇಕಗಳನ್ನಿಳಿಸಲು ಅರುಂಧತಿ ನಡುವೆ ಬರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಜನಕನು ತುಂಬಾ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಹಚ್ಚಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ; ಸೀತೆಯ ಬಗೆಗೆ ಏನೊಂದು ಮಾತು ಬಂದರೂ (ವಾಲ್ಮೀಕಿಯ ರಚನೆಯಾದ ರಾಮಾಯಣದ ವಿಷಯವಾಗಿ ಲವನು ಹೇಳುವಾಗ ಬರುವಂತೆ) ಅವನ ಕೋಪವನ್ನು ಅದು ಉದ್ದೀಪ್ತಗೊಳಿಸಿಯೇ ತೀರುತ್ತದೆ. ತನ್ನ ರಾಜ್ಯಭಾರದ ಕರ್ತವ್ಯದಲ್ಲಿ ಚ್ಯುತನಾದ ಬಗ್ಗೆ, ಜವಾಬ್ದಾರಿಯಿಲ್ಲದ ಜನರ ಹರಟೆಗೆಲ್ಲ ಕಿವಿಗೊಟ್ಟ ಬಗ್ಗೆ, ಅಷ್ಟೊಂದು ತರಾತುರಿಯಿಂದ ನಿರ್ಣಯ ಕೈಗೊಂಡ ಬಗ್ಗೆ, ಅವನು ಬಹಿರಂಗವಾಗಿಯೇ ರಾಮನನ್ನು ಅಪರಾಧಿಯೆಂದು ತೆಗಳುತ್ತಾನೆ. ತನ್ನ ಬಿಲ್ಲ ಬಲದಿಂದಾಗಲಿ ಶಾಪ ಬಲದಿಂದಾಗಲಿ ರಾಮನನ್ನು ದಂಡಿಸಲು ಅವನು ಸಿದ್ಧನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಕೌಸಲ್ಯೆಗೂ ಒಳಗೊಳಗೆ ರಾಮನ ನಡತೆಯಿಂದ ಅಪಮಾನವಾದಂತಾಗಿದೆ. ರಾಮನು ಪ್ರಜೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ತನ್ನ ಕರ್ತವ್ಯವನ್ನು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿ ಪಾಲಿಸಬೇಕಾಗಿತ್ತು, ಅವನ ಕಾರ್ಯ ಏನೇ ಇರಲಿ, ಅವನು ಜನಕನಿಗೆ ಕಂದನೇ ಎಂದು ಹೇಳಿ ಅರುಂಧತಿ ಅವನ ಕ್ಷಮೆಯನ್ನು ಯಾಚಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಈ ಬಿಕ್ಕಟ್ಟಿನ ನಡುವೆಯೇ ಒಂದು ಲೀಲಾಪ್ರಸಂಗವೂ ಬಂದಿದೆ. ಲವನು ಕೌಸಲ್ಯೆಗೂ ಇತರರಿಗೂ ಒಂದು ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನುಂಟುಮಾಡುತ್ತಾನೆ; ಸೀತೆಯ ಹೋಲಿಕೆ ಅವನಲ್ಲಿ ಅಷ್ಟು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಅಚ್ಚೊತ್ತಿದೆ! ಸೀತೆ ಬದುಕಿ

ಉಳಿದಿರುವ ಮತ್ತು ಅವಳಿಗೆ ಅವಳಿಮಕ್ಕಳಾಗಿರುವ ಗುಟ್ಟು ಭಾಗೀರಥಿಯಿಂದ ಅರುಂಧತಿಗೆ ತಿಳಿದುಬಂದಿದೆ. ಆದರೆ ಇದನ್ನೆಲ್ಲ ಇನ್ನೂ ಬಹಿರಂಗಪಡಿಸಲು ಕಾಲ ಬಂದಿಲ್ಲ. ಲವನೊಂದು ಸ್ವಾರಸ್ಯವಾದ ಸುದ್ದಿಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ: ರಾಮನ ಜೀವನವನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ವಾಲ್ಮೀಕಿ ನಾಟಕವೊಂದನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾನೆ; ಅದರ ಹಸ್ತ ಪ್ರತಿಯನ್ನು ಕುಶನ ಕೈಯಲ್ಲಿ ಭರತಮುನಿಗಳಿಗೆ ಕೊಟ್ಟು ಕಳುಹಿಸಲಾಗಿದೆ. ಅದರ ಪ್ರಯೋಗದ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯೂ ಆಗಿದೆ! ಇದೇ ವೇಳೆಗೆ ಲವನನ್ನು ಅವನ ಗೆಳೆಯರು ಎಳೆದೊಯ್ಯುತ್ತಾರೆ, ಅಂದೇ ಅವರು ಹೊಸದಾಗಿ ಕುದುರೆಯೆಂಬ ಪ್ರಾಣಿಯೊಂದನ್ನು ಕಂಡಿದ್ದರಿಂದ! ಲವನು ಅದನ್ನು ಯಾಗದ ಕುದುರೆಯೆಂದು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾನೆ. ರಾಮನ ಪ್ರತಾಪವನ್ನು ಕುರಿತ ಅಶ್ವರಕ್ಷಕರ ಗರ್ವಿತಪ್ರಶಂಸೆಗಳು ಅವನನ್ನು ರೇಗಿಸುತ್ತವೆ. ಅವನು ಅವರನ್ನು ಪ್ರತಿಭಟಿಸುತ್ತಾನೆ, ಕುದುರೆಯನ್ನು ಕಟ್ಟಿಹಾಕುತ್ತಾನೆ, ಯುದ್ಧಕ್ಕೆ ಅಣಿಯಾಗುತ್ತಾನೆ.

ಯಾಗದ ಕುದುರೆಯನ್ನು ರಕ್ಷಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಸೈನಿಕರನ್ನು ಲವನು ಧ್ವಂಸ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಸೈನ್ಯದ ನಾಯಕ ಯಾರೆಂದರೆ ಲಕ್ಷ್ಮಣನ ಮಗ ಚಂದ್ರಕೇತು; ಅವನು ತನ್ನ ಸೈನ್ಯವನ್ನು ರಕ್ಷಿಸಲು ಲವನೊಡನೆ ದ್ವಂದ್ವಯುದ್ಧಕ್ಕೆ ತೊಡಗಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಲವನು ತನ್ನ ಜೃಂಭಕಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸಿ ಆ ಸೈನ್ಯವನ್ನೆಲ್ಲ ನಿದ್ದೆಯಲ್ಲಿ ಮುಳುಗುವಂತೆ ಮಾಡಿಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಸುಮಂತ್ರನ ಕುತೂಹಲವನ್ನಿದು ಕೆರಳಿಸುತ್ತದೆ, ಏಕೆಂದರೆ ಈ ಅಸ್ತ್ರ ರಾಮನೊಬ್ಬನಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಗೊತ್ತೆಂದು ಎಲ್ಲರೂ ತಿಳಿದಿದ್ದರು. ರಘುವಂಶದವರ ಮುಖಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನೇ ತುಂಬಾ ಹೋಲುವಂತಿರುವ ಲವನ ಮುಖಚಹರೆ ಕೂಡ ಅವನ ಲಕ್ಷ್ಯವನ್ನು ಸೆಳೆದಿದೆ. ಈ ಸೋಜಿಗದಿಂದ ಅವನ್ನು ಸ್ತಂಭೀಭೂತನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಲವ--ಚಂದ್ರಕೇತುಗಳ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಬರುವ ಪರಸ್ಪರ ಆಕರ್ಷಣೆ ಅವರಿಗೇ ಅರ್ಥವಾಗದು. ಆದರೆ ವಿನಯೋಕ್ತಿಗಳ ವಿನಿಮಯ ಮುಂದೆ ವೀರೋಕ್ತಿಗಳಿಗೂ ಕಡೆಗೆ ಕುಪಿತೋಕ್ತಿಗಳಿಗೂ ದಾರಿಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತದೆ. ರಾಮನ ಸೈನಿಕರ ಔದ್ಧತ್ಯವನ್ನು ಅವನು ಸ್ಪಷ್ಟೋಕ್ತಿಗಳಿಂದಲೇ ಖಂಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವನು ರಾಮನ ಕೆಲವೊಂದು ಕಾರ್ಯಗಳನ್ನು ಅಪಹಾಸ್ಯಮಾಡಿ ತಾನು ಆತನನ್ನು ಲೋಕೈಕ ವೀರನೆಂದು ಒಪ್ಪಲು ಸಿದ್ಧನಿಲ್ಲವೆನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಇದು ಚಂದ್ರಕೇತುವಿನ ಕೋಪವನ್ನು ವರ್ಣನಾತೀತವಾಗಿ ಕೆರಳಿಸುತ್ತದೆ. ಇಬ್ಬರು ಹುಡುಗರು ಯುದ್ಧಕ್ಕಿಳಿಯುತ್ತಾರೆ.

ಈ ದ್ವಂದ್ವಯುದ್ಧ ಒಂದು ದೊಡ್ಡ ಅನರ್ಥವಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಬಹುದಾಗಿತ್ತು. ಸುದೈವದಿಂದ, ಪಂಚವಟಿಯಿಂದ ಹಿಂದಿರುಗುತ್ತಿರುವ ರಾಮ ವಿಮಾನದಿಂದ ಬರುವಾಗ ನೋಡಿ ಇದನ್ನು ತಪ್ಪಿಸಲೆಂದು ಕೆಳಗೆ ಇಳಿಯುತ್ತಾನೆ. ಇಷ್ಟರಲ್ಲಿ ಲವನ ಸಹಾಯಕ್ಕೆ ಕುಶನು ರಣರಂಗವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಈಗ ಚಿತ್ರ ಬೇರೊಂದು ಬಗೆಯಾಗಿ ಮಾರ್ಪಡುತ್ತದೆ. ರಾಮನೇ ಈ ಬಾಲಕರನ್ನು ನೋಡಿ ವಿಚಿತ್ರರೀತಿಯಿಂದ ಆಕರ್ಷಣೆಗೊಳಗಾಗುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಅವರ ಗುರುತು

ಹತ್ತುತ್ತದೆ; ಕ್ರಮಕ್ರಮವಾಗಿ ಆ ಹುಡುಗರು ತನ್ನ ಸುತರೇ ಇರಬೇಕೆನ್ನುವುದು ದೃಢವಾಗುತ್ತದೆ. ಕಾಳಿದಾಸನ 'ಶಾಕುಂತಲ' ದಲ್ಲಿ ಸರ್ವದಮನನ ಬಗೆಗೆ ನಾನಾ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ದುಷ್ಯಂತನು ಗುರುತಿಸುತ್ತ ಹೋಗುವಂತೆ ರಾಮನೂ ತನ್ನ ಸ್ವಗತ ಭಾಷಣದಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತಿರುವ ಆ ವಿಶಿಷ್ಟಾಂಶಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಒಟ್ಟಿಗೆ ಕೂಡಿಸಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ;—'ರಾಜಲಕ್ಷಣಗಳು; ತಪ್ಪು ತಿಳಿಯಲಾಸ್ಪದವೇ ಇಲ್ಲದ ವಂಶದ ಮುಖಮುದ್ರೆ; ಬಾಲಕರಿಬ್ಬರೂ ಸೀತೆಯದನ್ನು ಹೋಲುವ ಅದ್ಭುತ ಮುಖಸಾಮ್ಯ; ಸೀತೆ ಪರಿತ್ಯಕ್ತೆಯಾದ ವಾಲ್ಮೀಕಿತಪೋವನದ ಪರಿಸರ; ಬಾಲಕರ ವಯಸ್ಸು ಮತ್ತು ಪರಾಕ್ರಮ, ವಿಶೇಷತಃ, ಅವರಿಗೆ ಇರುವ ಜೃಂಭಕಾಸ್ತ್ರಗಳ ಪರಿಚಯ; ಸೀತೆ ಗರ್ಭಿಣಿಯಿದ್ದಾಗಲೇ ರಾಮ ಗಮನಿಸಿದ್ದ ಮತ್ತು ಮುಂದೆ ಸೀತೆಯೇ ದೃಢಪಡಿಸಿದ್ದ ಸೂಚನೆಗಳಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಇವರು ಅವಳಿಜವಳಿಗಳಾಗಿರುವುದು;' ಎಂದು. ಲವಕುಶರು ರಾಮಾಯಣ ಶ್ಲೋಕಗಳನ್ನು ಅವನಿಗೆ ಹಾಡಿ ತೋರಿಸಲು ತೊಡಗಿದಾಗ ರಾಮನು ಕಣ್ಣೀರಿಡುತ್ತಾನೆ, ಅವನ ಹೃದಯ ತೀವ್ರವಾಗಿ ತಳಮಳಿಸುತ್ತದೆ; ಆದರೂ ಅವನು ಆಶ್ರಮದಲ್ಲಿಯ ಹಿರಿಯರನ್ನು ಹೋಗಿ ಕಾಣಲು ಸಿದ್ಧತೆ ನಡೆಸುತ್ತಾನೆ.

ಸೀತಾಪರಿತ್ಯಾಗದ ಘಟನೆಯನ್ನು ಕುರಿತ ವಾಲ್ಮೀಕಿರಚಿತ ನಾಟಕದ ಪ್ರಯೋಗ ನಡೆದಿದೆ. ನಿಜವಾದ ಸೀತೆಯೇ ತನ್ನ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಮಿಕ್ಕ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ದೇವಲೋಕದ ಅಪ್ಸರೆಯರು ವಹಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಗಂಗಾತೀರದಲ್ಲಿ ನಿರ್ಮಿತವಾಗಿರುವ ನಾಟ್ಯಗೃಹದ ಮಂಟಪದಲ್ಲಿ ಸಪ್ತಲೋಕಗಳ ನಿವಾಸಿಗಳೂ ರಾಮರಾಜ್ಯದ ಪ್ರಜೆಗಳೂ ಎಲ್ಲರೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಾಗಿ ಸೇರುವಂತೆ ವಾಲ್ಮೀಕಿ ಏರ್ಪಡಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಆತ್ಮಹತ್ಯೆಗೆ ಸೀತೆ ಮಾಡುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನೂ ದೇವತೆಗಳು ಆಕೆಯ ಪರಮಪಾವನ ಚಾರಿತ್ರವನ್ನು ಕೊಂಡಾಡಿ ಅವಳ ಜೀವರಕ್ಷಣೆ ಮಾಡುವುದನ್ನೂ ಅದು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತದೆ. ನಾಟಕಕಾರನು (ವಾಲ್ಮೀಕಿ ಅಥವಾ ಭವಭೂತಿ) ಕಡೆಯದಾಗಿ ಅದ್ಭುತ ಚಮತ್ಕಾರವೊಂದನ್ನು ಸಂಘಟಿಸಿ ಗಂಗಾಜಲದೊಳಗಿಂದ ಸೀತೆ ಮೇಲೇಳುತ್ತಿರುವಂತೆ ತೋರಿಸುತ್ತಾನೆ. ನೆರೆದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕಜನರೆಲ್ಲ ಈ ಅದ್ಭುತ ದರ್ಶನದಿಂದ ತುಂಬಾ ಪ್ರಭಾವಿತರಾಗುತ್ತಾರೆ; ತಾವು ಸೀತೆಯ ಸಚ್ಚಾರಿತ್ರದ ಬಗೆಗೆ ಎತ್ತಿದ್ದ ಸಂಶಯಗಳನ್ನು ನೆನೆದು ಆ ಬಗ್ಗೆ ಅವಮಾನದಿಂದ ಕುಸಿಯುತ್ತಾರೆ. ಸೂರ್ಯವಂಶದ ಸತ್ಕುಲದಲ್ಲಿ ಸೀತೆಯ ಪುನಃಸ್ವೀಕಾರದ ಬಗ್ಗೆ ಅವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯವೇನೆಂದು ಅರುಂಧತಿ ಅವರನ್ನು ಕೇಳಿದಾಗ, ಅವರು ಭಕ್ತಿಯಿಂದ ಸೀತೆಗೆ ತಲೆವಾಗುತ್ತಾರೆ. ರಾಮನ ಪ್ರಜೆಗಳು ತೋರುವ ಈ ಪ್ರಣಾಮಚಿಹ್ನೆಯೇ ಸೀತೆಯ ಶುದ್ಧಚಾರಿತ್ರದ ಬಗ್ಗೆ ಅವರ ಕಡೆಯ ನಿರ್ಣಯವಾಗಿದೆ; ವಿಕ್ಷಿಪ್ತ ಜನತೆ ಆಕೆಗೆ ಎಸಗಿದ ಘೋರ ಅಪರಾಧದ ತಪ್ಪೊಪ್ಪಿಗೆಯೂ ಆಗಿದೆ; ಪರ್ಯಾಯವಾಗಿ ಅವರ ಮಾನಹಾನಿಕರ ವದಂತಿಗೆ ತನ್ನ ಒಪ್ಪಿಗೆಯಿತ್ತ ರಾಮನ ಅಪರಾಧದ ತಪ್ಪೊಪ್ಪಿಗೆಯೂ ಆಗಿದೆ. ಶಾಶ್ವತವೂ ಸುಖಮಯವೂ ಆದ ಪುನರ್ಮಿಲನದ ದಾರಿಯೀಗ ಸುಗಮವಾಗುತ್ತದೆ.

(II)

ಭವಭೂತಿಗೆ ವಾಲ್ಮೀಕಿಯ ಕಾವ್ಯಕಲಾಭಿಜ್ಞತೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಅಪರಿಮಿತವಾದ ಗೌರವವಿತ್ತೆನ್ನುವ ವಿಷಯದಲ್ಲಾಗಲಿ, ಮನುಜಾಕೃತಿಯನ್ನು ತಳೆದು ಬಂದ ಭಗವಂತನ ಅವತಾರವೇ ರಾಮನೆಂದು ಭಕ್ತಿಯಿಂದ ರಾಮನನ್ನು ಅವನು ವೈಯಕ್ತಿಕವಾಗಿ ಭಜಿಸುತ್ತಿದ್ದನೆಂಬುದರಲ್ಲಾಗಲಿ ಮರುಮಾತಿಗೆಡೆಯಿಲ್ಲ. ಹಾಗಿದ್ದರೂ ಅವನು ಮೇಲೆದ್ದು ಕಾಣುವಂತಹ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಹೊಸದಾಗಿ ಮಾಡಿ ರಾಮಕಥೆಯನ್ನು ಪುನಃಸೃಷ್ಟಿಗೈದು ಅದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಹೃದಯವಿದ್ರಾವಕ ಮಾನವಕಥೆಯ ರೂಪಾಂತರವನ್ನೇ ಕಲ್ಪಿಸಿ ಮಾರ್ಪಡಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಲಕ್ಷಣದ ನಿಯಮಗಳೂ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳೂ ನಾಯಕ ನಾಯಿಕೆಯರು ರಂಗಸ್ಥಲದಮೇಲೆ ಸಾಯುವುದನ್ನು ನಿಷೇಧಿಸುತ್ತವೆ; ಆ ಕಾರಣದಿಂದಷ್ಟೇ ಇಲ್ಲಿ ರಾಮಾಯಣಕಥೆಗೆ ವಿರುದ್ಧವಾದ ಸುಖಾಂತವನ್ನು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಲ್ಪಿಸಲಾಗಿದೆಯೆಂದು ಭಾವಿಸುವುದು ತಪ್ಪಾಗುತ್ತದೆ. ಸತಿ–ಪತಿಯರ ಪ್ರೇಮಕ್ಕೆ ಸುಖಾಂತವೆಂಬುದು ಒಂದು ಕಾವ್ಯನ್ಯಾಯ. ನಿಜವಾದ ಪ್ರೇಮವು ದಂಪತಿಗಳನ್ನು ಪೂರ್ಣ ಸಹಭಾವದಿಂದ ಬೆಸೆಯುತ್ತದೆ; ಅವರಲ್ಲಿ ವಸ್ತುತಃ ವೈರಸ್ಯವೆಂಬುದೇ ಅಶಕ್ಯ. ಆದರೆ ಅಕಸ್ಮಾತ್ತಾಗಿ ಅದು ಬಂದುದಾದರೆ, ಪ್ರೇಮಕ್ಕೆ ಬಾಹ್ಯವಾದ ಇತರ ಕಾರಣಗಳಿಗಾಗಿ ಒಬ್ಬ ಗಂಡನು ತನ್ನ ಹೆಂಡತಿಯನ್ನು ತೊರೆದದ್ದಾದರೆ, ಅವರ ಪುನಸ್ಸಮಾಗಮವಾಗಬೇಕೆಂದು ಕಾವ್ಯಕಲೆ ಅಪೇಕ್ಷಿಸುತ್ತದೆ, ಬಹುಪತ್ನೀಸಮಾಜ ಹೆಣ್ಣೊಬ್ಬಳ ಭಾವನೆಗೆ ಲಕ್ಷ್ಯವೀಯದೆ ಇರಬಹುದು. ಆದರೆ ಒಬ್ಬ ಕಲೋಪಾಸಕ ಆ ಅನ್ಯಾಯಕ್ಕೀಡಾದ ಹೆಂಡತಿಗೆ ನ್ಯಾಯ ದೊರಕಿಸಲು, ಅವಳ ಗಂಡ ಪಶ್ಚಾತ್ತಾಪದಿಂದ ಬೆಂದು ಪರಿಶುದ್ಧನಾಗಿ ಮತ್ತ ಅವಳ ಬಳಿಗೆ ಹಿಂದಿರುಗಿದನೆಂದು ತೋರಿಸಲು, ಹೆಣಗುತ್ತಾನೆ. ಇದು ಕಲೆಯ ಮಾರ್ಗ; ಇದರಿಂದ ಪರಸ್ಪರ ಪ್ರೇಮ ಒಮ್ಮನಸ್ಸುಗಳಿಗೆ ಸಾರ್ಥಕ್ಯ ಬರುತ್ತದೆ. ಭಾಸನು ಇದನ್ನೇ ತನ್ನ 'ಸ್ವಪ್ನವಾಸವದತ್ತ'ದಲ್ಲಿ ತೋರಿಸಿದನು; ಕಾಳಿದಾಸನು ಇದನ್ನೇ ತನ್ನ 'ಶಾಕುಂತಲ'ದಲ್ಲಿ ತೋರಿಸಿದನು. ಭವಭೂತಿಯ 'ಉತ್ತರರಾಮಚರಿತ'ದ ಅಂತರ್ನಿಹಿತ ಕಲ್ಪನೆ ಕೂಡ ಇದೇ ಆಗಿದೆ. ಈ ಪ್ರಕಾರವಾಗಿ ತನ್ನ ನಾಟಕದ ರೂಪರೇಖೆಯನ್ನು ಸಂಯೋಜಿಸಹೊರಟ ಭವಭೂತಿ ಮೂಲಕಥೆಯ ಕೆಲವು ವಿವರಗಳನ್ನು ರೂಪಾಂತರಿಸಲು ಇಲ್ಲವೆ ಬದಲಾಯಿಸಲು, ಮಿಕ್ಕವೆಷ್ಟನ್ನೋ ಹೊಸದಾಗಿ ಸೃಷ್ಟಿಸಲು, ಹಿಂಜರಿಯುವುದಿಲ್ಲ.

ಮೊದಲನೆಯ ಅಂಕದಲ್ಲಿನ ಚಿತ್ರಶಾಲೆಯ ದೃಶ್ಯ ಕಾಳಿದಾಸನ 'ರಘುವಂಶ'ದಲ್ಲಿ ಆ ಬಗೆಗೆ ಬರುವ ಉಲ್ಲೇಖದಿಂದ ಸೂಚಿತವಾಗಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ಭವಭೂತಿ ಅದನ್ನು ಬಳಸಿರುವುದು ರಾಮನ ಪೂರ್ವಚರಿತೆಯೊಂದಿಗೆ ಉತ್ತರರಾಮ ಚರಿತೆಯನ್ನು ಜೋಡಿಸಲು; ರಾಮ ಸೀತೆಯರಿಗೆ ಪರಸ್ಪರವಾಗಿದ್ದ ಗಾಢಪ್ರೇಮವನ್ನು ಒತ್ತಿಹೇಳಲು––ಎಂತಹ ಪ್ರೇಮವೆಂದರೆ ಅರಳಿ ಹರವಾಗಿ ಎರಡು ಹೃದಯಗಳ ಅದ್ವೈತವೇ ಆಗಿ ಮಾರ್ಪಟ್ಟ ಪ್ರೇಮ–: ಆ ದಂಪತಿಗಳ ಜೀವನದಲ್ಲಿಯ ಏರು-ಬೀಳು

ಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಲು; ಆದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಅವರಿಗೆ ಕಾದಿರುವ ವಿರಹದ ಮುನ್ಸೂಚನೆಯನ್ನು ಒದಗಿಸಲು, ರಾಮುನನ್ನು ಪಂಚವಟಿಗೆ ಕರೆತರುವುದೂ ಸೀತೆಯೊಡನೆ ಅವನ ಸಹಭಾವವನ್ನು ಏರ್ಪಡಿಸುವುದೂ ಭವಭೂತಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿರುವ ಇನ್ನೊಂದು ಹೊಸ ಮಾರ್ಪಾಡು. ಅದನ್ನು ಸಾಧಿಸಲು ಭವಭೂತಿ ಆತ್ರೇಯಿ ವಾಸಂತಿ ಮುತಾದ ಹೊಸ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನೇ ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತಾನೆ; ದೇವತಾಸ್ವರೂಪಿಣಿಯರಾದ ನದಿಗಳೇ ಮುಂತಾದ ಅತಿಮಾನುಷ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ; ಸೀತೆ ವಾಸಂತಿಗೂ ರಾಮುನಿಗೂ ಅದೃಶ್ಯಳಾಗಿದ್ದಳು, ರಾಮುನಿಗೆ ಅವಳ ಹಸ್ತಸ್ಪರ್ಶದ ಅನುಭವ ಬಂದರೂ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಾಣದಂತಿದ್ದಳು ಎಂದು ಮುಂತಾಗಿ ಅತಿಮಾನುಷ ಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನೂ ಸೇರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇಷ್ಟೆಲ್ಲ ಅತಿಮಾನುಷ ವರ್ಣಕಾಂತಿಯಿದ್ದರೂ ಸನ್ನಿವೇಶವು ಕಲೆಯಿಂದ ಸಾಧಿಸಬೇಕಾಗಿರುವ ಕವಿಯ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಮಾನವಸಹಜವೂ ಅನಿವಾರ್ಯವೂ ಆಗಿದೆ. ಅದರ ಮೂಲಕವಾಗಿ ಭವಭೂತಿ ಅನ್ಯಾಯಕ್ಕಿಡಾದ ಹೆಂಡತಿಗೆ ಪೂರ್ಣ ವಿವರಣೆಯನ್ನೂ ಕಾವ್ಯನ್ಯಾಯವನ್ನೂ ನೀಡುವನಲ್ಲದೆ ಪರಸ್ಪರ ಪ್ರೇಮಕ್ಕೆ ವಿಘಾತಕವಾಗುವ ವಿದ್ವೇಷಕ್ಕಾಗಲಿ ಮನಸ್ಸಿನ ಕಹಿಗಾಗಲಿ ಅನುವೀಯುವುದಿಲ್ಲ. ನಾಲ್ಕನೆ ಅಂಕದಿಂದ ಆರನೆ ಅಂಕದ ವರೆಗಿನ ಸಂಗತಿಗಳು ವಾಲ್ಮೀಕಿಯ ಆಶ್ರಮದಲ್ಲಿ ಕೇಂದ್ರೀಕೃತವಾಗಿವೆ. ಅವಶ್ಯವಿರುವ ಪಾತ್ರಗಳೆಲ್ಲ ಅಲ್ಲಿ ನೆರೆದಿದ್ದಾರೆ; ಇದು ವಿಶ್ವಾಸಾರ್ಹವಾಗಿ ಸಂಘಟಿತವಾಗಿದೆ; ಏಕೆಂದರೆ ಇದಕ್ಕೆ ಕವಿ ಕೊಟ್ಟಿರುವ ಕಾರಣ ಮನೋವೃತ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಬೇರೂರಿರವಂಥದು; ಅದು ಸೀತಾಪರಿತ್ಯಾಗವೆಂಬ ರಾಮುನ ಮೊದಲ ಕೃತ್ಯದಿಂದ ಉದ್ಭವಿಸಿದಂಥದು. ನಾಲ್ಕನೆಯ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತಾಪ ಬಂದರೂ ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಏಳನೆಯ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಅಭಿನಯಿಸಲ್ಪಡುವ 'ನಾಟಕದೊಳಗಿನ ನಾಟಕ' (ಗರ್ಭನಾಟಕ) ಕೂಡ ಭವಭೂತಿಯ ಇನ್ನೊಂದು ಗಮನಾರ್ಹವಾದ ಹೊಸ ಮಾರ್ಪಾಡಾಗಿದೆ. ವಾಲ್ಮೀಕಿ ನಾಟಕಕಾರನೂ ಆಗಿದ್ದನೆಂದು ಮಾಡಿ ಭವಭೂತಿ ಹೊಸ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನೇ ಬರೆಯುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ದುರ್ಜನರಾಗಿದ್ದ ಪ್ರಜೆಗಳು ತಾವು ಗೈದ ಅನ್ಯಾಯವನ್ನು ಮನಗಾಣಲು ಅದು ಅತ್ಯಂತ ಸಮರ್ಥವಾದ ಕಲಾತಂತ್ರವಾಗಿ ಕವಿಯಿಂದ ಇಲ್ಲಿ ಉಪಯುಕ್ತವಾಗಿದೆ; ಇದರಿಂದ ಭವಭೂತಿ ಹೊಣೆಗೆಟ್ಟ ಜನಾಪವಾದಕ್ಕೆ ತುತ್ತಾಗಿದ್ದ ನಿರಪರಾಧಿನಿ ಸೀತೆಗೆ ಸಾರ್ವಜನಿಕವಾಗಿ ನ್ಯಾಯ ದೊರಕಿಸುವಂತಾಯಿತು. ಈ ನಾಟಕಪ್ರದರ್ಶನ ರಾಮುನ ಸಲುವಾಗಿಯೂ ತುಂಬಾ ಅಗತ್ಯವಾಗಿತ್ತು; ಅವನು ಸೀತೆಯ ಚಾರಿತ್ರವನ್ನು ಎಂದು ಶಂಕಿಸಿರಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ತನ್ನ ಪ್ರಜೆಗಳು ಬೇಕೆಂದೇ ಕೆಟ್ಟವರಾದಾರೆಂದು ಅವನು ಭಾವಿಸಲಿಲ್ಲ. ಅವರನ್ನು ತೃಪ್ತಿಗೊಳಿಸುವುದು ತನ್ನ ಕರ್ತವ್ಯವೆಂದು ಬಗೆದನು. ಸೀತೆಯ ನಿರಪರಾಧಿತ್ವ ಮತ್ತು ಪರಿಶುದ್ಧತೆಯ ಬಗ್ಗೆ ವಾಲ್ಮೀಕಿಯ ಅಥವಾ ಅರುಂಧತಿಯ ಸಾಕ್ಷ್ಯ ಜನರನ್ನು ಒಪ್ಪಿಸಬಹುದಾಗಿದ್ದಂತೆ ಒಪ್ಪಿಸದೆಯೂ ಇರಬಹುದಾಗಿತ್ತು. ರಾಜನಾದ ರಾಮುನು ಸೀತೆಯನ್ನು ಮತ್ತೆ ಸ್ವೀಕರಿಸುವ ಮುನ್ನ ಜನರೆಲ್ಲರೂ ಒಮ್ಮತದಿಂದ ಒಪ್ಪಿಗೆ ನೀಡಬೇಕೆಂದು ಅಪೇಕ್ಷಿಸಿದ್ದನು. 'ಗರ್ಭನಾಟಕ' ಈ ಗುರಿಯನ್ನು ಸಾಧಿಸುತ್ತದೆ. ರಾಮುನ ಸ್ವಭಾವದ

ಶಕ್ತಿ ಹಾಗು ದೌರ್ಬಲ್ಯಗಳನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ಊಹಿಸಿ ಕೇಂದ್ರವರ್ತಿಯಾದ ಕಲ್ಪನಾ ಚಿತ್ರ ಪಡಿಮೂಡುವಂತೆ ನಾಟಕವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು ನೆಯ್ದು ರೂಪಿಸುವ ಈ ಕವಿ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯಸೃಷ್ಟಿಯ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲೇ ಒಂದು ಅದ್ಭುತ ವಿಜಯವಾಗಿದೆ.

ನಾಟಕರಚನೆ ಹಾಗು ಕಾವ್ಯವರ್ಣನೆಯ ಇತರ ಅಂಶಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಭವಭೂತಿಯ ಕಲೆ ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿ ಅಪೂರ್ವ ಎತ್ತರಗಳನ್ನು ಮುಟ್ಟುತ್ತದೆ. ಚಿತ್ರಶಾಲೆಯ ದೃಶ್ಯ ಮನದಟ್ಟುವಂತೆ ಸಾಂದ್ರವಾಗಿರುವುದಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಅದು ದುಃಖ, ಮಾನವೀಯ ದುರಂತ ಹಾಗು ಅಪೂರ್ವ ಪ್ರೇಮಗಳ ಸಮ್ಮಿಶ್ರಣವೂ ಆಗಿದೆ. ಮೂರನೆಯ ಅಂಕದಲ್ಲಿನ ರಾಮ--ಛಾಯಾಸೀತೆ ಇವರ ದೃಶ್ಯದ ಮನ ಕರಗಿಸುವ ಆಕರ್ಷಣೆ ಅದ್ವಿತೀಯವಾದದ್ದು. ಒಂದು ಕಡೆ ರಾಮನ ದುರಂತಮಯ ನಿಸ್ಸಹಾಯಕತೆ ಮತ್ತು ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆ ವಾಸಂತಿಯ ನೋವು ಹಾಗು ಕೋಪ—ಇವು ಕ್ಷಣದಿಂದ ಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ಸೀತೆ ಅನುಭವಿಸುವ ವಿವಿಧ ಸಂಚಾರಿ ಭಾವಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಸಂವಾದಿಯಾಗಿವೆಯೆನ್ನಬಹುದು. ಸುತರೊಡನೆ ಸೇರಿದ ರಾಮನದು ಗಾಢಶೋಕದ ಕಣ್ಣೀರಲ್ಲಿ ತೇಲುವಂತಹ ಆನಂದ. ಜನಕನ ಕ್ರೋಧ ಉತ್ಪಾದಿಸುವ ಉಗ್ರ ವಾತಾವರಣಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿರೋಧಕವಾಗಿ ವಾಲ್ಮೀಕಿಯ ಆಶ್ರಮದಲ್ಲಿ ಎಳೆಯರ ಸ್ವೇಚ್ಛಾವಿನೋದ ಲೀಲೆಗಳು ಬರುತ್ತವೆ. ವಿಶೇಷತಃ ಎರಡನೆಯ ಅಂಕದಲ್ಲಿರುವಂತಹ ಪ್ರಕೃತಿಯ ಗಂಭಿರ ಹಾಗು ಭೀಷಣ ಪ್ರಕಾರಗಳ ವರ್ಣನೆಗಳು ಐದನೆಯ ಅಂಕದ ಯುದ್ಧದಲ್ಲಿನ ರೌದ್ರ ಮತ್ತು ಏಳನೆಯ ಅಂಕದ ಘನಘೋರ ನಾಟಕೀಯ ದೃಶ್ಯಗಳ ಜೋಡಣೆಯಿಂದ ಸಮತೂಕವನ್ನು ಕಾಯ್ದುಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ.

ಕೆಲವೊಂದು ನಾಟಕೀಯ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಸಂವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ಭವಭೂತಿ ತನ್ನ ನಾಟಕನಿರ್ಮಾಣದ ಹಾಗು ಕಾವ್ಯನಿರ್ಮಾಣದ ಕಲಾನೈಪುಣ್ಯವನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ, ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ತನ್ನ ಜೀವನದ ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ ನಿರ್ಣಯವನ್ನು ಕೈಗೊಳ್ಳುವಾಗ ರಾಮ ಏಕಾಕಿಯಾಗಿದ್ದನೆಂದು ತೋರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಮೊದಲನೆಯ ಅಂಕವನ್ನು ಮೂರನೆಯ ಅಂಕದಿಂದ ಪ್ರತ್ಯೇಕಿಸುವಂತಿರುವ ಹನ್ನೆರಡು ವರ್ಷಗಳ ಅಂತರವನ್ನು ಅನೇಕ ಧ್ವನಿಪೂರ್ಣ ವಿಭಾವಗಳ ಮೂಲಕ ಕಲಾತ್ಮಕವಾಗಿ ತುಂಬಲಾಗಿದೆ: ಆನೆಯ ಮರಿಯೂ ನವಿಲು ಮರಿಯೂ ಈಗ ತಾರುಣ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಾಲಿಟ್ಟಿವೆ; ನಿಸರ್ಗದ ಬಾಹ್ಯ ಅಂಗಗಳಲ್ಲಿಯೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳು ತಲೆದೋರಿವೆ; ಹನ್ನೆರಡು ವರ್ಷದ ಅವಧಿಯ ಯಾಗ ಮುಗಿದಿದೆ; ಸೀತೆ ತನ್ನ ಮಕ್ಕಳ ಹನ್ನೆರಡನೆಯ ವರ್ಷದ ಉತ್ಸವವನ್ನಾಚರಿಸಲು ಆಗಮಿಸಿದ್ದಾಳೆ; ಲಕ್ಷ್ಮಣನಿಗೆ ಮಗ ಹುಟ್ಟಿ ಸೇನಾಧಿಪತ್ಯ ವಹಿಸುವಷ್ಟು ದೊಡ್ಡವನಾಗಿದ್ದಾನೆ; ಜನಕನು ವಾನಪ್ರಸ್ಥಾಶ್ರಮವನ್ನು ಕೈಗೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಲವಣನ ವಿರುದ್ಧ ಶತ್ರುಘ್ನನ ಯುದ್ಧ ಮುಗಿದಿದೆ. ಕಡೆಯ ಅಂಕದಲ್ಲಿನ ನಾಟಕೀಯ ದೃಶ್ಯ ಅನಿರೀಕ್ಷಿತ ವಿಸ್ಮಯಕ್ಕೆ ಎಡೆಗುಡದಂತೆ ಭವಭೂತಿ ಅಷ್ಟೇ ಲಕ್ಷ್ಯ ವಹಿಸಿದ್ದಾನೆ; ಅದಕ್ಕೆ ನಾಲ್ಕನೆಯ ಅಂಕದಿಂದಲೇ ಸಿದ್ಧತೆಗಳು ಶುರುವಾಗುತ್ತವೆ.

ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಭವಭೂತಿ ಅಂತರ್ಮುಖನಾಗಿ ತಿರುಗಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣು ತ್ತೇವೆ. ತನ್ನ ಹಿಂದಿನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಗೋ ಹಾಗೆ ಇಲ್ಲಿಯೂ ಅವನು ಅನೇಕ ಘಟನೆಗಳನ್ನೂ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನೂ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ 'ಉತ್ತರರಾಮ ಚರಿತ'ದಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕ್ರಿಯೆಯ ಮುಖ್ಯ ಕೀಲು ಮಾನಸಿಕವಾಗಿದೆ. ಒಂದು ಕ್ರಿಯೆ ಇಲ್ಲವೆ ಘಟನೆ ಹಾಗು ಅದರ ಮಾನಸಿಕ ಪರಿಣಾಮಗಳು ಸಂಗತಿಗಳ ಒಂದು ಶ್ರೇಣಿ ಯನ್ನೇ ಉತ್ಪಾದಿಸುತ್ತವೆ; ಇವು ನಾಟಕಕಥೆಯನ್ನು ಮುಂದೆ ಬೆಳೆಸುತ್ತವೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ರಾಮನ ಬಾಯಲ್ಲಿ ಭವಭೂತಿ ಆಡಿಸಿರುವ ಉದ್ದುದ್ದ ಭಾಷಣ ಗಳು ಮನನೀಯವಾಗಿವೆ. ಅವೆಲ್ಲ ಸ್ವಗತ ಭಾಷಣಗಳು; ಅವೆಲ್ಲ ತನ್ನ ಜೀವನದ ವಿಷಮ ಕ್ಷಣಗಳಲ್ಲಿ ರಾಮನ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಬಲವಾಗಿ ಆವರಿಸುವ ಆಲೋಚನೆಗಳ ಹಾಗು ಭಾವಗಳ ಉತ್ತಮ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಳು; ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಸೀತೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ನಿರ್ಣಯ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುವ ಸಂದರ್ಭ, ಶಂಬೂಕನನ್ನು ವಧಿಸಬೇಕಾಗಿ ಬಂದ ಸಂದರ್ಭ, ಮತ್ತು ಕುಶಲವರನ್ನು ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗಿ ಕಾಣುವ ಸಂದರ್ಭ. ಒಂದು ರಸವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವಲ್ಲಿ ಭವಭೂತಿ ಯಾವಾಗಲೂ ಅತಿವಿಸ್ತರಣೆಯ ತಪ್ಪನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಈ ಮಾತು ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯು ಕರುಣರಸದ ಬಗೆಗೂ ಕೆಲಮಟ್ಟಿಗೆ ನಿಜವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಈ ಮಾನವೀಯ ರಸದ ಬಗೆಗೆ ಭವಭೂತಿ ಇಲ್ಲಿ ಹೊಸದಾಗಿ ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಕೋನವನ್ನು ತೆರೆದು ತೋರಿದ್ದಾನೆ. ರಸವೆಂದರೆ ಕರುಣ ವೊಂದೇ, ಮಿಕ್ಕವೆಲ್ಲ ಅದರ ಅಂಶಾಂಶಗಳು ಮಾತ್ರ ಎಂದು ಅವನು ಉಪಪಾದಿ ಸಿದ್ದಾನೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಮನುಷ್ಯಜೀವನಕ್ಕೆಲ್ಲ ಸರಿಯಾಗಿ ಇದು ಅನ್ವಯಿಸು ತ್ತದೆ; ವಿಶೇಷತಃ ರಾಮನ ಜೀವನಕ್ಕೆ ಮತ್ತಷ್ಟು ಪ್ರಬಲವಾಗಿ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತದೆ. ರಾಮಕಥೆಯನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಅದರಿಂದ ಒಂದು ದುರಂತ-ನಾಟಕ ಮಾಡುವುದು ಭವಭೂತಿಗೆ ಬೇಕಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಸುಖ ಅಥವಾ ನಗೆ, ವೀರ ಇಲ್ಲವೆ ಅದ್ಭುತ ಅನುಭವಗಳೆಲ್ಲ ಜೀವನವೆಂಬ ಪ್ರವಾಹದ ಮೇಲ್ಪದರದಲ್ಲಿ ತೋರಿ ಅಡಗುವ ತೆರೆ ನೊರೆಗಳಿಗೆ ಸಮಾನವೆಂದೂ, ಜೀವನದಲ್ಲಿ ದುಃಖದ್ದೇ ಕೇಂದ್ರಸ್ಥಾನವೆಂದೂ, ಮನ ಗಂಡ ಭವಭೂತಿ ನಿಸ್ಸಂದೇಹವಾಗಿ ರಾಮಕಥೆಯ ಮಾನವೀಯ ಆಕರ್ಷಕತೆಯನ್ನು ಒತ್ತಿ ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದಾನೆ.[16] ಈ ಅಂತರ್ದೃಷ್ಟಿ ಭವಭೂತಿಯ ಕಲೆಗಾರಿಕೆಗೆ ಒಂದು ಪ್ರಶಸ್ತಿಯಾಗಿದೆ.

ಭವಭೂತಿಯ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ರಾಮನ ಪಾತ್ರ ಹೊಸ ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತ ವಾಗುತ್ತದೆ. ರಾಮನು ಪ್ರೇಮಹೀನನೂ ಅಲ್ಲ, ಕ್ರೂರಿಯೂ ಅಲ್ಲ. ಅವನ ರಾಜತ್ವದ ಆದರ್ಶಗಳ ಶಾಖ ಅವನ ಮೃದುತರ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಕರಗಿಸಬಹುದು; ಅವನ ಕರ್ತವ್ಯಪ್ರಜ್ಞೆ ನಿರ್ದಯತೆಯ ಮುಖವಾಡವನ್ನು ಧರಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ರಾಮನ

16 ಈ ಹೇಳಿಕೆ ಉ.ರಾ.ಚ, III. 47 ರಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತದೆ. ಹೆಚ್ಚಿನ ವಿವೇಚನೆಗೆ ನೋಡಿ—ನನ್ನ 'ಉತ್ತರರಾಮ ಚರಿತ', ಸಂಪಾದಿತ ಆವೃತ್ತಿ, ಪು. 104-111; ಮತ್ತು ನನ್ನ 'ಟ್ರಾಜೆಡಿ ಎಂಡ್ ಸ್ಯಾನ್‌ಸ್ಕ್ರಿಟ್ ಡ್ರಾಮ', ಪು. 55-61.

ಸ್ವಭಾವಕ್ಕೆ ಇನ್ನೊಂದು ಪಾರ್ಶ್ವವೂ ಇದೆ. ಅವನು ಪ್ರೇಮಪೂರ್ಣನಾದ ವ್ಯಕ್ತಿ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಪ್ರೇಮಪೂರ್ಣನಾದ ಪತಿಯೂ ಹೌದು. ಪರಿಣತ ವಯಸ್ಸಿನಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರಿಯೆಯ ಆಕಸ್ಮಿಕ ಸ್ಪರ್ಶಮಾತ್ರದಿಂದ ಅವನಿಗೆ ರೋಮಾಂಚವುಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಅವನ ಈ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಸಂವೇದನೆ ಹಾಗು ರಾಗಾವೇಶಗಳೇ ಮರ್ತ್ಯರ ಅನುಭವದಲ್ಲಿ ಬಹುವಿರಲವಾದಂತಹ ಪ್ರೇಮದ ಉನ್ನತೋನ್ನತ ಶಿಖರಗಳನ್ನು ಏರುವುದಕ್ಕೂ ಅದರ ಆಳಪಾತಾಳಗಳನ್ನು ಶೋಧಿಸುವುದಕ್ಕೂ ಅವನಿಗೆ ನೆರವೀಯುತ್ತದೆ. ಸೀತೆಯನ್ನು ಪರಿತ್ಯಾಗ ಮಾಡುವ ನಿರ್ಣಯವನ್ನು ಕೈಗೊಳ್ಳುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ರಾಮನು ಕೇವಲ ರಾಜನಾಗಿ ಕಾರ್ಯ ಮಾಡಿದ್ದನು. ತನ್ನ ಕರ್ತವ್ಯಕ್ಕೆ ಬದ್ಧನಾಗಿರುವ ನೆವದಲ್ಲಿ ಅವನು ತನ್ನಲ್ಲಿಯ ಪತಿತ್ವವನ್ನು ದಮನಮಾಡಲು ಯತ್ನಮಾಡಿದನು ಆದರೆ ಅದು ಹಾಗೆ ಆಗುವಂತಿರಲಿಲ್ಲ. ತನ್ನ ಕರ್ತವ್ಯದ ಪಾಲನೆಯಲ್ಲಿ ಅವನು ವಜ್ರಕ್ಕಿಂತ ಕಠೋರನಾದರೂ ಪ್ರೇಮಭಾವದ ಪ್ರಸಂಗ ಬಂದಾಗ ಅವನು ಕುಸುಮಕ್ಕಿಂತ ಕೋಮಲನೂ ಆಗಿದ್ದನು.[17] ಆದ್ದರಿಂದ ರಾಜ ಮತ್ತು ಪತಿ ಎಂಬ ತನ್ನಲ್ಲಿಯ ಎರಡು ಅಂಶಗಳಲ್ಲಿ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಘರ್ಷ ಅವನನ್ನು ನಿರಂತರವಾಗಿ ಕಾಡುತ್ತಿತ್ತು. ಅವನು ಮಹತ್ತಮ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿ ನಿರ್ಣಯವನ್ನು ಕೈಗೊಂಡುದರಿಂದಲೂ ಅದು ಮುಗಿಯಲಿಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಯಾಗಿ, ರಾಮನು ತನ್ನ ರಾಜಕೀಯ ನಿರ್ಣಯದ ನೇರ್ಪನ್ನು ತಾನೇ ಶಂಕಿಸಲು ಶುರುಮಾಡಿದ್ದನು; ಶಂಬೂಕನನ್ನು ಕೊಲ್ಲುವಾಗ ಅವನ ಅಳುಕು, ಸೀತೆಯ ವಿಷಯಕ್ಕೆ ಜನರ ಅಪವಾದವನ್ನು ಕುರಿತು ವಾಸಂತಿಗೆ ಅವನು ಕೊಡುವ ಉತ್ತರ—ಇವು ಅವನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ತೋರಿಸುತ್ತವೆ. ರಾಮನ ಭಗ್ನಹೃದಯ ಮಾನವೀಯ ದುರಂತದ ಒಂದು ಅಂಶ. ಅದರಲ್ಲಿ ದಿವ್ಯವಾದದ್ದೇನೂ ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ ಇಷ್ಟು ಮಾತ್ರ ನಿಜ; ರಾಮನದು ಮನುಷ್ಯ ನಿಲವಿಗಿಂತ ಎಷ್ಟೋ ಮಿಗಿಲಾದ ನಿಲವು; ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಅವನು ತನ್ನ ಅಳಲನ್ನು ಅತಿ ಮಾನುಷವಾದ ಧೈರ್ಯ ಗಾಂಭೀರ್ಯಗಳಿಂದ ತಾಳಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಆದರೂ ಸಹ ಮಾನುಷ ಸ್ವರೂಪ ಇದ್ದೇ ಇದೆ. ಅದು ಭವಭೂತಿಯಂತೆ ಹಿಂದಿನ ಮತ್ತಾವ ಕವಿಯೂ ಎತ್ತುವ ಸಾಹಸಕ್ಕೆ ಹೋಗದ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಎತ್ತುತ್ತದೆ. ರಾಮನು ರಾಜನಾಗಿಯಾಗಲಿ ಪತಿಯಾಗಿಯಾಗಲಿ ಸರಿಯಾಗಿ ವರ್ತಿಸಿದನೆ? ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ನಿರೀಕ್ಷಿತವಾದ ಉತ್ತರ—ಪತಿಯಾಗಿ ರಾಮ ಸೀತೆಗೆ ಅನ್ಯಾಯ ಮಾಡಿರಬಹುದು; ಆದರೆ ರಾಜನಾಗಿ ಅವನು ಗೈದ ಕೃತಿಯ ಆದರ್ಶ ಯಾರೂ ಎಂದೂ ಮುಟ್ಟಲಾರದಷ್ಟು ಉಚ್ಚವಾದುದು, ಎಂದು. ಭವಭೂತಿಯ ನಾಟಕ ಅವನು ಬೇರೊಂದು ಉತ್ತರವನ್ನೇ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದುದನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತದೆ.

---

17 ಹೋಲಿಸಿ :—ವಾಸಂತಿಯ ಹೇಳಿಕೆ—ಉ.ರಾ.ಚ. II. 7 :

ವಜ್ರಾದಪಿ ಕಠೋರಾಣಿ ಮೃದೂನಿ ಕುಸುಮಾದಪಿ |
ಲೋಕೋತ್ತರಾಣಾಂ ಚೇತಾಂಸಿ ಕೋ ಹಿ ವಿಜ್ಞಾತುಮರ್ಹತಿ ||

ಸೀತಾಪರಿತ್ಯಾಗಕ್ಕೆ ಎರಡು ಮುಖಗಳಿವೆ: ಒಂದು ವೈಯಕ್ತಿಕ ದಂಪತಿಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು; ಇನ್ನೊಂದು ಸಾರ್ವಜನಿಕ-ರಾಜನಾಗಿ ರಾಮನು ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುವ ನಿರ್ಣಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು. ರಾಮ ಸೀತೆಯರ ನಡುವೆ ಭವಭೂತಿ ಎಷ್ಟರಮಟ್ಟಿನ ಸೌಮನಸ್ಯವನ್ನು ತೋರಿಸಿದ್ದಾನೆಂದರೆ, ರಾಮನೇನಾದರೂ ಸೀತೆಯನ್ನು ತನ್ನ ವಿಶ್ವಾಸಕ್ಕೆ ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಜನಾಪವಾದದ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಆಕೆಗೆ ಮೊದಲೇ ತಿಳಿಸಿದ್ದರೆ, ಆಕೆಗೆ ಅನಿರೀಕ್ಷಿತ ಆಘಾತದಿಂದ ಉಂಟಾದಂತಹ ನೋವಾಗಲಿ ಪರಿತ್ಯಾಗದ ಅವಮಾನವಾಗಲಿ ಉಂಟಾಗುತ್ತಲೇ ಇರಲಿಲ್ಲ. ರಘುಕುಲದ ಉದಾತ್ತ ಧ್ಯೇಯಗಳನ್ನು ಅವಳೂ ಮನಸಾರೆ ಮೆಚ್ಚಿದ್ದವಳೇ.[18] ಅದೂ ಅಲ್ಲದೆ ಅವಳ ಪ್ರೇಮ ಎಷ್ಟೊಂದು ಗಾಢವಾದದ್ದೆಂದರೆ, ತನ್ನ ಪ್ರಾಣತ್ಯಾಗವೂ ಸೇರಿದಂತೆ ಎಂತಹ ತ್ಯಾಗವೇ ಇರಲಿ, ಅವಳು ತನ್ನ ರಾಮನ ಸುಖಕ್ಕಾಗಿ ಅದನ್ನು ಸರಾಗವಾಗಿ ಮಾಡಿಬಿಡುತ್ತಿದ್ದಳು. ದುರ್ದೈವದಿಂದ, ರಾಮನ ಜೀವನದ ಬಲವೆನಿಸಿದ್ದ ಪ್ರೇಮವೇ ಪರೀಕ್ಷಾಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಅವನನ್ನು ದುರ್ಬಲಗೊಳಿಸಿತು. ನಿನ್ನನ್ನು ತೊರೆಯುತ್ತಿದ್ದೇನೆಂದು ಸೀತೆಗೆ ತಿಳಿಸುವಷ್ಟು ಧೈರ್ಯ ಆತನಿಗೆ ಬಾರದಾಯಿತು. ತಾನು ಸಾಕಿದ ಮುದ್ದುಹಕ್ಕಿಯನ್ನೇ ಕಟುಕನು ಕೊಲ್ಲುವಂತೆ ಅವನು ಒತ್ತಾಯಕ್ಕಾಗಿ ತಳೆದ ಕ್ರೌರ್ಯದಿಂದ ಇದನ್ನು ಮಾಡಿದನು.[19] ಆದ್ದರಿಂದ ರಾಮನ ಈ ಅಚಿಂತ್ಯ ವರ್ತನೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಸೀತೆಗೆ ಯೋಗ್ಯ ವಿವರಣೆ ದೊರೆಯಬೇಕು, ಅವನ ಪ್ರೇಮದಲ್ಲಿ ಪರಿವರ್ತನೆಯಾಗಲಿ ಅಭಾವವಾಗಲಿ ಸಂಘಟಿಸಿಲ್ಲವೆಂಬ ಬಗ್ಗೆ ಅವಳಿಗೆ ಬಹಿರಂಗವಾಗಿಯೇ ಆಶ್ವಾಸನೆ ದೊರೆಯಬೇಕು, ಎಂಬುದು ನ್ಯಾಯದ ಅನಿವಾರ್ಯ ಕರೆ. ನಾಟಕದ ಎರಡನೆ ಮತ್ತು ಮೂರನೆ ಅಂಕಗಳು ಇದನ್ನು ಸಾಧಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ನಿಯುಕ್ತವಾಗಿವೆ. ಊರ್ಜಿತವಿದ್ದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಮತ್ತು ಧಾರ್ಮಿಕ ಕಾನೂನು ಗಂಡಿಗೆ ಅನುಕೂಲವಾಗುವಂತೆ ಪಕ್ಷಪಾತವನ್ನೊಳಗೊಂಡಿದ್ದರೆ, ಅನ್ಯಾಯಕ್ಕೆ ಬಲಿಯಾದ ಹೆಣ್ಣಿಗೆ ನ್ಯಾಯ ದೊರಕಿಸುವುದು ಕಾವ್ಯಕಲೆಯ ಪರಮಕರ್ತವ್ಯವೆಂಬುದು ಭವಭೂತಿಯ ಅಭಿಪ್ರಾಯ.

ರಾಜನಾಗಿ ರಾಮನೆಸಗಿದ ಕಾರ್ಯದ ವಿವೇಕವನ್ನು ಪ್ರಶ್ನಿಸುವಷ್ಟು ಎದೆಗಾರನಾಗಿದ್ದಾನೆ ಭವಭೂತಿ. ಬಹಿರಂಗವಾದ ಟೀಕೆ ಜನಕನ ಬಾಯಿಂದ ಬರುತ್ತದೆ.

---

18 ರಾಜನ ಕರ್ತವ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ವಸಿಷ್ಠನ ಸಂದೇಶವನ್ನು ಶಿರಸಾವಹಿಸುವಾಗ, ರಾಮ ಹೀಗೆನ್ನುತ್ತಾನೆ:

ಸ್ನೇಹಂ ದಯಾಂ ಚ ಸೌಖ್ಯಂ ಚ ಯದಿ ವಾ ಜಾನಕೀಮಪಿ ।
ಆರಾಧನಾಯ ಲೋಕಾನಾಂ ಮುಂಚತೋ ನಾಸ್ತಿ ಮೇ ವ್ಯಥಾ ॥ I. 12.

ಕೂಡಲೆ ಸೀತೆ ಇದನ್ನೇ ಬೆಂಬಲಿಸಿ ಹೀಗೆನ್ನುತ್ತಾಳೆ:

ಅತ ಏವ ರಾಘವಕುಲಧುರಂಧರಃ ಆರ್ಯಪುತ್ರಃ ।

19 ನೋಡಿ—ಉ. ರಾ. ಚ. 1.45, 46, 49

ಲವನ ಅಪಾದನೆಗಳು ಬಾಲ-ಸದೃಶವೂ ಮುಗ್ಧವೂ ಪ್ರಚ್ಛನ್ನವೂ ಆಗಿವೆ.[20] ಆದರೆ ರಾಜರಿಗೆಲ್ಲ ಆದರ್ಶಪ್ರಾಯನೆಂದು ಪ್ರಶಸ್ತಿಭಾಜನನಾದ ರಾಮನ ರಾಜಮರ್ಯಾದೆಯನ್ನೇ ಇಬ್ಬರೂ ಕುಟ್ಟಿಕೆಡಹುತ್ತಾರೆ. ಒಳ್ಳೆಯ ಧೈರ್ಯದಿಂದ ಭವಭೂತಿ ತನ್ನ ಆತ್ಮೀಯ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಕಾವ್ಯಧರ್ಮವೇ ಗೆಲ್ಲಲು ಬಿಟ್ಟು ರಾಮನನ್ನು ಬಯಲಿಗೆಳೆದಿದ್ದಾನೆ. ಜನಕನಿಗೆ ಹೀಗೆ ಟೀಕಿಸಲು ಅಧಿಕಾರವಿದೆ; ಏಕೆಂದರೆ ಅವನ ಅಪೂರ್ವ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿ ಅನುಭವಸ್ಥ ಪ್ರಜಾಪಾಲಕ ಹಾಗು ಜೀವನದ ಮಹಾತತ್ತ್ವಜ್ಞಾನಿ ಎಂಬೆರಡೂ ಗುಣಗಳು ಸಮ್ಮಿಳಿತವಾಗಿವೆ. ರಾಮನ ಕೆಲಸ ತುಂಬಾ ದುಡುಕಿನದೂ ಒಮ್ಮುಖವಾದುದೂ ಆಗಿತ್ತೆಂಬುದು ಅವನ ಮುಚ್ಚುಮರೆಯಿಲ್ಲದ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಜನರಂಜನೆ ಮಾಡುವುದೆಂದರೆ ಅವರಿವರೆಲ್ಲರ ಹೊಣೆಗೆಟ್ಟ ಹರಟೆಗೆ ಕಿವಿಗುಡುವುದೆಂದರ್ಥವಲ್ಲ. ರಾಜನ ಪ್ರಜೆಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಹಣ್ಣಾದ ಮುದುಕರು, ಹೆಂಗಸರು, ಮಕ್ಕಳು, ಸ್ವಾರ್ಥಮಗ್ನರಾದ ದ್ವಿಜರು—ಇವರೇ ತುಂಬಿರುತ್ತಾರೆ.[21] ಪ್ರಜೆಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ರಾಜನಿಗೆ ಕರ್ತವ್ಯವಿರುವುದು ದಿಟವೇ; ಆದರೆ ಅವನು ತನ್ನ 'ವಿವೇಚನೆ, ಪರಿಜ್ಞಾನ, ಯುಕ್ತಾಯುಕ್ತ ವಿಚಾರಗಳನ್ನೂ ವಿನಿಯೋಗಿಸಲೇಬೇಕು. ಹೀಗೆಯೇ ಮತ್ತಾರೂ ಅವನ ಕೈಯಲ್ಲಿ ದುಃಖಕ್ಕೀಡಾಗುವ ಮುನ್ನವೇ ರಾಮನಿಗೆ ಈ ರಾಜಕಾರಣದ ಪಾಠವನ್ನು ಕಲಿಯುವುದು ಅವಶ್ಯವಾಗಿತ್ತು. ಈ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಸಾಧಿಸುವ ಸಲುವಾಗಿಯೇ ಭವಭೂತಿ ನಾಲ್ಕನೆಯದರಿಂದ ಆರನೆಯ ವರೆಗಿನ ಅಂಕಗಳನ್ನು ಸಂಘಟಿಸಿದನು. ಆ ವೇಳೆಗಷ್ಟೇ ಜನತೆಗೆ ತಮ್ಮ ಆಧಾರಹೀನ ಅವಿವೇಕದ ಅರಿವಾಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ರಾಮನ ಕೆಲಸಗಳು ಎಬ್ಬಿಸಿದ್ದ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಿಗೆ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಹಾಗು ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಸಮಾಧಾನ ಸಂಪನ್ನವಾಗುವ ಮೂಲಕ ರಾಮಸೀತೆಯರ ಕಡೆಯ ಪುನಸ್ಸಮಾಗಮದ ದಾರಿ ನಿರಾತಂಕವಾಗಿ ಸಿದ್ಧವಾಗುತ್ತದೆ.[22]

'ಉತ್ತರರಾಮಚರಿತ' ಕೂಡ ನಾಟಕಕಾರನ ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಮತ್ತು ಅವನ ಕೃತಕ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯ ದೋಷಗಳಿಂದ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ

---

20 ಹೋಲಿಸಿ :—ಸೈನಿಕನ ಘೋಷಣೆಗೆ ಲವನ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ, IV. 27 ff.; ಮತ್ತು ಚಂದ್ರಕೇತುವಿಗೆ ಅವನ ಮಾರುತ್ತರಗಳು, V. 28, 32, 34. ಕಥಾವಸ್ತುವಿನ ಸಂಗ್ರಹಕ್ಕೆ ಈ ಹಿಂದಿನ ಪುಟಗಳನ್ನು ನೋಡಿ.

21 ಜನಕನ ಮಾತುಗಳಿವು :

> ಅಹೋ ನಿರ್ದಯತಾ ದುರಾತ್ಮನಾಂ ಪೌರಾಣಾಮ್. ಅಹೋ ರಾಮಸ್ಯ ರಾಜ್ಞಃ ಕ್ಷಿಪ್ರಕಾರಿತಾ.

ಮತ್ತು

> ಕ್ರೋಧಸ್ಯ ಜ್ವಲಿತುಂ ಝುಟಿತ್ಯವಸರಃ ಚಾಪೇನ ಶಾಪೇನ ವಾ. IV. 25d.

22 ನೋಡಿ, 'ಉತ್ತರರಾಮಚರಿತ', ನನ್ನ ಪೀಠಿಕೆ, ಪು. 88–103 ಮತ್ತು ನನ್ನ ಲೇಖನ, 'ದಿ ಡ್ರಾಮಟಿಕ್ ಪ್ರಾಬ್ಲಮ್ ಆಫ್ 'ಉತ್ತರರಾಮಚರಿತ', 'ಭಾರತೀಯ ವಿದ್ಯಾ', ಸಂಪುಟ XXX (1970), ಏಪ್ರಿಲ್ 1973 ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಿತ.

ಮುಕ್ತವಾಗಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅವನ ಕಲಾಪೂರ್ಣ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಹಾಗು ವಸ್ತುವಿನ್ಯಾಸ, ಮಾನವ ಮನೋವೃತ್ತಿಗಳ ತೀವ್ರಸಂವೇದನೆ, ಅವನ ಪ್ರತಿಭಾಶಕ್ತಿಯ ವ್ಯಾಪ್ತಿ ವೈಶಾಲ್ಯ, ರಾಮಕಥೆಗೆ ಅವನು ನೀಡಿರುವ ಉತ್ಕಟ ಸಾರ್ಥಕ್ಯ—ಇವು ಅವನ ದೋಷಗಳನ್ನು ಮರೆಸುವಷ್ಟು ಮಿಗಿಲಾಗಿದ್ದು, ಈ ನಾಟಕ ಸಂಸ್ಕೃತ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅಮೂಲ್ಯ ನಿಧಿಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೆನಿಸುವಂತೆ ಮಾಡಿವೆ.

ಅಧ್ಯಾಯ 5

ಭವಭೂತಿಯ ಕಲೆ

ಮೌಲ್ಯಗಳ ಅರಿವು :

ಭವಭೂತಿ ತನ್ನ ಮೊದಲ ನಾಟಕವಾದ 'ಮಹಾವೀರಚರಿತ' ವನ್ನು ಬರೆದಾಗ ಅವನ ಸೂಕ್ಷ್ಮಗ್ರಾಹಿಯಾದ ಮನಸ್ಸು ಮಹಾ ವೀರರ ಘರ್ಷಣೆ, ಪ್ರತಾಪದ ಪ್ರಭೆ, ಅಸಾಧಾರಣ ಅಥವಾ ಅತಿಮಾನುಷ ಅದ್ಭುತ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಿಗೆ ಬೆರಗಾಗಿ ಮಾರುಹೋಗಿತ್ತೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಈ ಗುಣಗಳನ್ನು ಅವನು ತನ್ನ ಬರವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಅಳವಡಿಸಲು ಉದ್ಯುಕ್ತನಾದನು; ತನ್ನ ಶಾಸ್ತ್ರಪಾಂಡಿತ್ಯ ಹಾಗು ವಿದ್ವತ್ತಿಯ ಮುದ್ರೆಯನ್ನು ಅಚ್ಚೊತ್ತಿಕೊಂಡಿದ್ದ ಭಾಷೆಯನ್ನೇ ಅವನು ಬಳಸಿದನು.[1] ಆದರೆ ವಿದ್ವತ್ತಿಗೂ ಕವಿಪ್ರತಿಭೆಗೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆಯೆಂದು ಮನಗಾಣಲು ಅವನಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ತಡವಾಗಲಿಲ್ಲ. 'ಮಾಲತೀಮಾಧವ' ದ ಪ್ರಸ್ತಾವನೆಯಲ್ಲಿ ಅವನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಿರುವಂತೆ ವೇದಾಧ್ಯಯನ, ಉಪನಿಷತ್ತು ಮುಂತಾದ ನಾನಾ ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರಗಳ ಜ್ಞಾನ ಕವಿತೆಯ ಮೂಲಸಾಮಗ್ರಿಯೆಂದೇನೂ ಎನಿಸದು. ಆದರೂ ಅವನ ತಿಳಿವಳಿಕೆಯ ಪ್ರಕಾರ ವಿವಿಧ ರಸಗಳ ಗಹನವಿಸ್ತಾರ, ಮಾನವರ ಸಂಬಂಧ ಹಾಗು ನಡೆವಳಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಮದ ಅನ್ವೇಷಣೆ, ಅತ್ಯಂತ ಆಕರ್ಷಣೆಯ ಕೇಂದ್ರಗಳಾದ ಪ್ರೇಮ, ಅದ್ಭುತ ಸಾಹಸಗಳ ಸುತ್ತಲೂ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ರಾಶಿರಾಶಿಯಾಗಿ ಪೇರಿಸುವುದು ಮತ್ತು ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಮಿರುಗುವ ಪ್ರೌಢಿಮೆ—ಇವೇ ಕವಿಯ ಕಲಾಕೃತಿಯ ಮೂಲಸಾಮಗ್ರಿಗಳಾಗಿದ್ದವು. ಇನ್ನೂ ಅವನಿಗೆ ಕೋರೈಸುವ ಬಾಹ್ಯಾಂಗಗಳ ಮೇಲೆ, ಜಾಣ್ಮೆಯಿಂದ ಹೆಣೆದ ಕಥಾವಸ್ತುವಿನ ಮೇಲೆ, ಆಡಂಬರದ ಪ್ರೌಢ ಶೈಲಿಯ ಮೇಲೆ ಮೋಹ ಉಳಿದೇ ಇತ್ತು.[2] ಅವನ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮಾನವೀಯ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವಿರುವುದು ನಿಜ; ಆದರೆ ಭವಭೂತಿ ತನ್ನ ಕಲಾಪರಿಣತಿ ಹಾಗು ಕಲೆಯ ಮೂಲಕರ್ಮದ ಆಳವಾದ ಪರಿಜ್ಞಾನವನ್ನು ತೋರಿಸುವುದು 'ಉತ್ತರರಾಮಚರಿತ' ದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ.

---

1 ನೋಡಿ—ಮ.ವೀ.ಚ. I. 2. 3. 6.

2 ನೋಡಿ—ಮಾ.ಮಾ. I. 4; ಹೋಲಿಸಿ, ಅಲ್ಲಿಯೇ I, 7cd.

ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮೌಲ್ಯ ವಾಗಾಡಂಬರ, ಅಲಂಕಾರ ಚಮತ್ಕಾರ, ಅಥವಾ ತಂತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಅಷ್ಟಾಗಿ ಅಡಕವಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ—ಇವು ಯಾವಾಗಲೂ ಸಂತೋಷಪ್ರದಗಳೇ ಎಂದರೂ–;ಆದರೆ ಅದು ಒದಗಿಸುವ ಮಾನವೀಯ ಆಸಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಒಳಗೊಳ್ಳುವ ಜೀವನಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಅಡಗಿರುತ್ತದೆ. ಮಾನವಸಮಾಜ ಸ್ವಭಾವತಃ ಸಂಪ್ರದಾಯಶರಣವಾದ್ದರಿಂದ ಅದು ಹಿಂದಿನ ದೀರ್ಘ ಪರಂಪರೆಯಿಂದ ಬಂದ ಮೌಲ್ಯಗಳಿಗೆ ಅಂಟಿಕೊಂಡೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಬದಲಾಗುತ್ತಿರುವ ಕಾಲಗತಿಯಿಂದ ಸ್ವೀಕೃತ ಮೌಲ್ಯಗಳು ಸಮಾಜದ ಕೆಲವೊಂದು ಘಟಕಗಳಿಗೆ ಇಲ್ಲವೆ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಿಗೆ ಅನನುಕೂಲ ಅಥವಾ ಅನ್ಯಾಯಕರವಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಲೂಬಹುದು. ಒಂದು ವೈಚಾರಿಕ ಪುನರುತ್ಥಾನ ಅಥವಾ ಕ್ರಾಂತಿಯನ್ನು ಪ್ರಚೋದಿಸಲು ಒಬ್ಬ ಸಾಮಾಜಿಕ ಮುಂದಾಳೂ ಮುಂದೆ ಬಾರದೆ ಹೋದರೆ, ಅಂತಹ ಸಮಯಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲ ಜನರಲ್ಲಿ ಬದಲಾಗುತ್ತಿರುವ ಮೌಲ್ಯಗಳ ಅರಿವನ್ನು ಮೂಡಿಸುವ ಮತ್ತು ಮಾನವರ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ಮುತ್ತಿಕೊಂಡಿರುವ ಅನೀತಿ, ಅನ್ಯಾಯ, ಸ್ವಾರ್ಥ ಕ್ರೌರ್ಯಗಳ ಬಗೆಗೆ ಅವರ ಕಣ್ತೆರೆಸುವ ಕಾರ್ಯ ಕಲೆಯ ಮಹತ್ತಮ ಕರ್ತವ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ತರುಣಹೃದಯಗಳಲ್ಲಿ ಅರಳುವ ಪರಸ್ಪರ ಪ್ರೇಮ ಅವರ ಮದುವೆಗೆ ನಿಜವಾದ ಅಡಿಪಾಯವೆನಿಸಬೇಕು. ಆದರೆ ಹೆಣ್ಣಿನ ತಂದೆ ರಾಜಕೀಯ ಒತ್ತಡಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗಿ ತನ್ನ ದೊರೆಯ ಆಪ್ತನೊಬ್ಬನಿಗೆ ಅವಳನ್ನು ಮದುವೆಮಾಡಿಕೊಡುವ ಒತ್ತಾಯದ ಪ್ರಸಂಗ ಬರುತ್ತದೆ. ಪ್ರೇಮಿಗಳ ಮಧ್ಯಸ್ಥಿಕೆ ವಹಿಸಿ ಅಡ್ಡಿಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಪರಿಹರಿಸಬಲ್ಲ ಚತುರೋಪಾಯಗಳನ್ನು ಯೋಜಿಸುವ ಪಾತ್ರವನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸಲು ಸಂನ್ಯಾಸಿನಿಯೊಬ್ಬಳು ಅಡಿಯಿಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ಜೀವನದ ವೈಪರೀತ್ಯವನ್ನು ಕಂಡು ಭವಭೂತಿಗೆ ಹೃದಯವೇದನೆಯಾದಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಮೊದಲ ಎರಡು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಮಾನವ ವ್ಯವಹಾರಗಳಲ್ಲಿಯ ಆದರ್ಶ ನಡಾವಳಿ ಹಾಗು ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿತೋರಿಸಲು, ಮತ್ತು ಆ ಮೂಲಕ ಕೆಲವೊಂದು ಸ್ವೀಕಾರಾರ್ಹ ನಿಯಮಗಳನ್ನು ಹಾಗು ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸಲು ಮಾತ್ರ ತನ್ನ ಗಮನ ಹರಿಸಿದ್ದನು. ‘ಉತ್ತರರಾಮಚರಿತ’ದಲ್ಲಿ ಅವನ ಸ್ವರ ಉದಾತ್ತವಾದರೂ ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕವಾಗಿದೆ. ಪ್ರೇಮ ಪರಾಕಾಷ್ಠೆಯನ್ನು ಮುಟ್ಟುವ ದೈವಕೃಪೆಗೆ ಪಾತ್ರರಾದ ಆದರ್ಶ ದಂಪತಿಗಳೆಂದು ರಾಮ-ಸೀತೆಯರನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದಾನೆ.[3] ಜೀವನದ ಇತರ ವಲಯಗಳಲ್ಲಿ ಸಮಾಜದಿಂದ ಸ್ವೀಕೃತವಾದ ಮಾನವಿಕ ವ್ಯವಹಾರದ ರೀತಿ-ನೀತಿಗಳನ್ನು ಖಂಡಿಸುವುದರಲ್ಲಿಯೂ ಅವನು ಅಷ್ಟೇ

---

[3] ನೋಡಿ—ಉ. ರಾ. ಚ. I.39:

ಅದ್ವೈತಂ ಸುಖದುಃಖಯೋರನುಗತಂ ಸರ್ವಾಸ್ವವಸ್ಥಾಸು ಯದ್–
ವಿಶ್ರಾಮೋ ಹೃದಯಸ್ಯ ಯತ್ರ ಜರಸಾ ಯಸ್ಮಿನ್ನಹಾರ್ಯೋ ರಸಃ ।
ಕಾಲೇನಾವರಣಾತ್ಯಯಾತ್ ಪರಿಣತೇ ಯತ್ ಸ್ನೇಹಸಾರೇ ಸ್ಥಿತಂ
ಭದ್ರಂ ತಸ್ಯ ಸುಮಾನುಷಸ್ಯ ಕಥಮಪ್ಯೇಕಂ ಹಿ ತತ್ ಪ್ರಾಪ್ಯತೇ ॥

ಬಿಚ್ಚುಮನದವನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಶೂದ್ರನೊಬ್ಬನ ತಪಸ್ಸು ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಬಾಲಕನೊಬ್ಬನ ಅಕಾಲಮರಣಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗಬಹುದೆಂಬ ನಂಬಿಕೆ ಪುನರಾಲೋಚನೆಗೆ ತಕ್ಕ ವಿಷಯ ವೆನ್ನುವುದು ಅರಿವಾಗುವಂತೆ ರಾಮನು ಶಂಬೂಕವಧೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಹಿಂಜರಿ ಯುತ್ತ ಆತ್ಮನಿಂದೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಅಷ್ಟೇ ಧೈರ್ಯ ಮತ್ತು ಬಿಚ್ಚುಮನ ಗಳಿಂದ ಭವಭೂತಿ ರಾಜಗೌರವದ ಸ್ವೀಕೃತ ಮಾನದಂಡಗಳನ್ನೂ 'ಪ್ರಜಾರಂಜನ'ದ ಅತಿವಿಸ್ತೃತ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನೂ ತಪ್ಪೆಂದು ಬಯಲಿಗೆಳೆಯುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗೆ ಭವಭೂತಿಯ ಉದಾತ್ತೀಕರಣಕ್ಕೆ ಹಾಗು ಅವತಾರಮೂರ್ತಿಪ್ರತಿಷ್ಠೆಗೆ ವಿಷಯನಾದ ನಾಯಕನ ಚಿತ್ರಣದ ಬಗೆಗೆ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕರ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಏನೇ ಆಗಿದ್ದಿರಲಿ, ಅವನ ಹೊಸ ವಿಚಾರಾವಿಷ್ಕಾರಗಳು ಕಲೆಗೆ ಮತ್ತು ಮಾನವಜೀವನಕ್ಕೆ ಅತ್ಯಂತ ಸಾರ್ಥಕ್ಯ ಪ್ರದವಾಗಿವೆ.

ಗಂಡು-ಹೆಣ್ಣಿನ ಸಂಬಂಧದ ಬಗೆಗೆ ಭವಭೂತಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಚಿಂತನೆಯನ್ನು ವಿನಿ ಯೋಗಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಧಾರ್ಮಿಕ ನಿಬಂಧನೆಗಳಿಂದ ಬದ್ಧವಾದ ಮತ್ತು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಗಂಡಿನ ಪ್ರಾಬಲ್ಯದಿಂದ ರೂಪಿತವಾದ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಹೆಣ್ಣಿಗೆ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿ ಗಂಡ ಹೇಳಿದಂತೆ ಕೇಳಿಕೊಂಡು ತೆಪ್ಪಗಿರುವ ಜೀವನದ ಸ್ಥಾನವಷ್ಟೇ ಶಕ್ಯವಿತ್ತು. ವಸ್ತುತಃ ಅವಳು ಅಡಿಯಾಳೇ ಆಗಿದ್ದಳು; ಹೆಚ್ಚಾದರೆ, ತನ್ನ ಪಾಲಿಗೆ ಬಂದದ್ದಕ್ಕೆ ತೃಪ್ತಳಾಗಿ, ಎಂದೂ ಗಂಡನಿಗೆ ಪ್ರತಿ ಹೇಳದೆ, ಸವತಿಯರು ಬಂದರೂ ನಗುನಗುತ್ತ ಸ್ವಾಗತಿಸುವ ಆದರ್ಶ ಗೃಹಿಣೀತ್ವ ಅವಳದು. ಸಹಜ ಹಾಗು ಸ್ವಚ್ಛಂದ ಪ್ರೇಮದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಳಾಗಿ 'ಸ್ವಯಂವರ' ಮತ್ತು 'ಗಾಂಧರ್ವ' ವಿವಾಹಗಳ ಪ್ರಕಾರಗಳೂ ಇದ್ದವು. ಆದರೆ ಅವು ಕೇವಲ ಶ್ರೀಮಂತ ವರ್ಗದವರ ವಿಶೇಷ ಹಕ್ಕುಗಳಾಗಿದ್ದಿರ ಬೇಕು; ಮತ್ತು ತುಂಬಾ ಅಪರೂಪವಾಗಿ ಬಳಸಲ್ಪಡುತ್ತಿದ್ದಿರಬೇಕು. ಬಹುಪತ್ನೀಕ ವಾದ ಸಮಾಜದ ನೀತಿಸಂಹಿತೆಯ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಹೆಣ್ಣಿನ ಚಾರಿತ್ರ ಮಾತ್ರ ಯಾವಾಗಲೂ ಪ್ರಶ್ನಾರ್ಹವಾಗುತ್ತಿತ್ತು; ಗಂಡು ತನ್ನ ಕಾಮವಿಕಾರಗಳನ್ನು ನಡೆ ಸಲು ಸ್ವತಂತ್ರನಿರುತ್ತಿದ್ದನು. ಆದ್ದರಿಂದ ನಿಜವಾದ ವೈವಾಹಿಕ-ಪ್ರೇಮ ಬಹಳ ವಿರಳ ವಾಗಿ ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯನ್ನು ತಳೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಒಂದು ಕಾವ್ಯಮಯ ಆದರ್ಶವಷ್ಟೇ ಆಗಿತ್ತು. ಭವಭೂತಿಯ ನಾಯಕರೆಲ್ಲರೂ ಏಕಪತ್ನೀಕರಾಗಿರುವುದೂ ಅವರಿಗೆಲ್ಲ ಪ್ರೇಮವೇ ಜೀವನವನ್ನೆಲ್ಲ ತುಂಬುವ ಆವೇಶವಾಗಿರುವುದೂ, ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಗಮನಾರ್ಹ ವಾಗಿದೆ. 'ಉತ್ತರರಾಮಚರಿತ'ದಲ್ಲಿ ಭವಭೂತಿ ರಾಮಸೀತೆಯರನ್ನು ಆವರಿಸಿದ್ದ ದಿವ್ಯ ಪ್ರಭಾವಲಯವನ್ನು ಹಿಂತೆಗೆದುಕೊಂಡು, ಅವರನ್ನು ಒಂದು ಆದರ್ಶ ಮಾನವ ದಂಪತಿಗಳನ್ನಾಗಿ, ಪರಸ್ಪರವಾಗಿ ಗಾಢಪ್ರೇಮದಿಂದ ತುಂಬಿದವರನ್ನಾಗಿ, ಇಳಿ ವಯಸ್ಸಿನಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರೇಮದ ನವರೋಮಾಂಚದ ಮಧುರಾನುಭವ ಮಾಸದವರನ್ನಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಪರಸ್ಪರವಾಗಿ ಅವರಿಗೆ ಪರಿಪೂರ್ಣ ಸೌಮನಸ್ಯವನ್ನು ತಂದಿತ್ತಿರು ವುದು, ಯಾವುದೇ ಆಪತ್ತು, ಅಪಮಾನ, ಅಥವಾ ಆತಂಕವನ್ನು ಸಹಿಸಲು ಬಲವಿತ್ತಿ ರುವುದು, ಸಹನೆಯ ಮತ್ತು ಕ್ಷಮೆಯ ಹೃದಯವೈಶಾಲ್ಯವನ್ನು ನೀಡಿರುವುದು ದಾಂಪತ್ಯಪ್ರೇಮವೇ. ಪ್ರಚಲಿತ ಸಾಮಾಜಿಕ ನೀತಿಯ ಸೂತ್ರಗಳಿಂದ ಅನಿವಾರ್ಯ

ವಾಗಿ ಬಲಿಪಶುವಾಗುತ್ತ, ಅನ್ಯಾಯಕ್ಕೀಡಾದ ಹೆಂಡತಿಗೆ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಹಾಗು ಸಾರ್ವಜನಿಕ ನ್ಯಾಯುವನ್ನೊದಗಿಸಲು ಭವಭೂತಿ ಮತ್ತಷ್ಟು ಎಚ್ಚರ ವಹಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಹೀಗೆ ಜೀವನ ಮತ್ತು ಅದರ ಮೌಲ್ಯಗಳ ಬಗೆಗೆ ಆಳವಾದ ಧೋರಣೆಯನ್ನು ಒದಗಿಸುವುದರಿಂದ ಭವಭೂತಿಯ ಕಲೆ ಇನ್ನೂ ಉನ್ನತತರ ಎತ್ತರಗಳನ್ನೇರುತ್ತದೆ.

ಕಲೆ ಮತ್ತು ಶಿಲ್ಪ

ಭವಭೂತಿಯ ಪ್ರವೇಶದ ಮುನ್ನಿನ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಹಾಸ್ಯ ವಿನೋದಗಳೇ ಪ್ರಚುರವಾಗಿರುತ್ತಿದ್ದುವು. ತನ್ನ ರಾಮಾಯಣ—ಮಹಾಭಾರತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಸನು ಉದಾತ್ತ ಕಥಾವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಬಳಸಿದ್ದನಲ್ಲದೆ ಅವುಗಳಷ್ಟರಲ್ಲೋ ವೀರರಸವನ್ನು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಮೂಡಿಸಿದ್ದನು. ಭಾಸನ ಮಹಾಸಾಧನೆಯ ಸ್ಮೃತಿಗಳುಳಿದಿದ್ದರೂ—ಕಾಳಿದಾಸ ಮತ್ತು ಬಾಣಭಟ್ಟರು ಅವನ ಬಗೆಗೆ ಸಲ್ಲಿಸುವ ಪ್ರಶಸ್ತಿಗಳು ತೋರಿಸುವಂತೆ—ಅವನ ಯುಗ ಮುಗಿದಾಗಿತ್ತು. ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕ ಕೇವಲ ಶೃಂಗಾರಪ್ರಧಾನ ಸುಖಾಂತ ಪ್ರಕಾರದ ಅಚ್ಚುಕಟ್ಟಿಗೆ ಕ್ರಮೇಣ ಸೀಮಿತಗೊಂಡಾಗಿತ್ತೆಂದು ಕಾಣಬರುತ್ತದೆ. ಈ ಅಚ್ಚುಕಟ್ಟು ಜನಪ್ರಿಯತೆಯನ್ನು ಗಳಿಸಿತ್ತು. ಹಳೆಯ ಇತಿಹಾಸ ಇಲ್ಲವೆ ಪುರಾಣದಿಂದ ಆಯ್ದ ಒಂದು ಪ್ರೇಮಕಥೆ, ಒಬ್ಬ ರಾಜಕುಮಾರ ಅಥವಾ ಜಾನಪದ ಕಥಾನಾಯಕನನ್ನು ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸುತ್ತಿದ್ದರೆ ಅದು ತನ್ನಷ್ಟಕ್ಕೆ ತಾನೇ ಜನರಂಜಕವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಲಘುಹಾಸ್ಯದ ಭಂಗಿಯಲ್ಲೋ ಅಥವಾ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಗಂಭೀರವಾಗಿಯೋ ಪರಿಹಾಸ, ಹಾಡು, ಕುಣಿತ, ರಮಣೀಯ ಕವಿತೆ ಇವುಗಳ ಸಂಸ್ಪರ್ಶವಿರುವಂತೆ ಅಭಿನಯಗೊಂಡ ಸುಖಾಂತ ಪ್ರಣಯನಾಟಕ ಸುಶಿಕ್ಷಿತ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಕೂಡ ಆಕರ್ಷಿಸದೆ ಹೋಗುವುದು ಅಥವಾ ನಾಟಕಕಾರನಿಗೆ ಕೀರ್ತಿಯನ್ನು ತಾರದಿರುವುದು ಬಹು ವಿರಳವಾಗಿತ್ತು. ಈ ಒಂದು ನಾಟಕಪರಂಪರೆಗೆ ಕಾಳಿದಾಸನ ನಾಟಕಗಳೇ ಪ್ರತಿಷ್ಠೆಯನ್ನು ತಂದುಕೊಟ್ಟಿದ್ದವು. ಕಾಳಿದಾಸನ ಸುಖಾಂತ ಪ್ರಣಯನಾಟಕಗಳ ಮಾದರಿಯಲ್ಲೇ ತನ್ನ 'ನಾಟಿಕೆ' ಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ ಮಹಾರಾಜ ಹರ್ಷನ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ತುಂಬಾ ಯಶಸ್ವಿಯಾದವು. ಕಾಳಿದಾಸನ ಯುಗಕ್ಕೂ ಭವಭೂತಿ ತನ್ನ ಸಾಹಿತ್ಯಜೀವನವನ್ನು ಆರಂಭಿಸುವ ವೇಳೆಗೂ ನಡುವೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಹೊಸದೊಂದು ಔನ್ನತ್ಯ ಪ್ರಾಪ್ತವಾಗಿತ್ತು. ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಮುಖವೂ ಈ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ ಸಾರ್ವಕಾಲಿಕವಾಗಿ ಉತ್ತಮೋತ್ತಮವೂ ಆದ ನಾಟಕವೆಂದರೆ ಶೂದ್ರಕನ 'ಮೃಚ್ಛಕಟಿಕ' ವಾಗಿತ್ತು; ಅಷ್ಟೇ ಗಣನಾರ್ಹವಾದ ಇನ್ನೊಂದು ಎಂದರೆ ವಿಶಾಖದತ್ತನ 'ದೇವೀಚಂದ್ರಗುಪ್ತ'; ಇದು ಐತಿಹಾಸಿಕ ಕಥಾವಸ್ತುವನ್ನು ಕುರಿತು ಸಾಮಾಜಿಕ ಬಣ್ಣಕೊಟ್ಟು ಬರೆದದ್ದು.[4] ನಾಟಕರಚನೆಗೆ ಮಹಾಕಾವ್ಯವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಬಳಸುವುದೂ ಆಗಲೇ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿತ್ತು. ಭವಭೂತಿಗೆ ಮುಂದೆ ಆಶ್ರಯದಾತನಾದ ಮಹಾರಾಜ ಯಶೋವರ್ಮನೇ 'ರಾಮಾಭ್ಯುದಯ'

---

[4] ನೋಡಿ; ಡಾ|| ರಾಘವನ್: 'ದಿ ಸೋಶಿಯಲ್ ಪ್ಲೆ ಇನ್ ಸ್ಯಾನ್‌ಸ್ಕ್ರಿಟ್' ಪೂರ್ವೋಕ್ತ

ವೆಂಬ ನಾಟಕದ ಲೇಖಕನಾಗಿದ್ದನು. ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಉಲ್ಲೇಖಗಳ ಹಾಗು ಸೂಚನೆಗಳ ಮೇಲಿಂದ ಈಚೆಗೆ ಅನೇಕ ರಾಮನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪುನರ್ಘಟಿಸಲಾಗಿದೆ.[5] ಭವಭೂತಿಗೆ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾಗಿ ಯಾವದರಿಂದ ಬಂದಿತೆಂದು ಖಚಿತವಾಗಿ ಹೇಳಲು ಶಕ್ಯವಾಗದಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ಅವನು ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಗೆ ಬಂದಾಗಿದ್ದ ಹಾಗು ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿದ್ದ ಲಘು ಸುಖಾಂತ-ನಾಟಕಕ್ಕಿಂತ ಹೊಸ ಪ್ರಕಾರವನ್ನೇ ಮೆಚ್ಚಿದ್ದನೆಂಬುದನ್ನು ಅವನ ನಾಟಕಗಳ ಅಧ್ಯಯನ ತೋರಿಸುತ್ತದೆ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಅವನು ತನ್ನದೇ ಆದ ಹೊಸ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನೂ ಕೈಗೊಂಡನು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಅವನು ರಾಮಕಥೆಯ ಮೇಲೆ ತನ್ನ ಮೊದಲ ನಾಟಕವನ್ನು ವೀರ-ರಸ ಅಥವಾ ಉತ್ಸಾಹಭಾವದ ಲಕ್ಷ್ಯವಾಗಿ ನಿರ್ಮಿಸಿದನು; ಮತ್ತು ಇನ್ನೆರಡು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಅದಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ನೀಡಿದನು. ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ, ಇದು ಭಾಸನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿಯೂ ವಿಶಾಖದತ್ತನ 'ಮುದ್ರಾರಾಕ್ಷಸ'ದಲ್ಲಿಯೂ ಕಂಡುಬರುವ ಹಳೆಯ ಪರಂಪರೆಯ ಪುನರುಜ್ಜೀವನವಾಗಿತ್ತು. ಆದರೆ ಅದು ಪ್ರಚಲಿತ ಜನಪ್ರಿಯ ಪ್ರಯೋಗದಿಂದ ಪರಾವರ್ತನವಾಗಿತ್ತು. 'ಮಾಲತೀಮಾಧವ'ದಲ್ಲಿ ಭವಭೂತಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕದತ್ತ ಮತ್ತು ಪ್ರೇಮವಸ್ತುವಿನತ್ತ ತಿರುಗಿದನು. ಇಲ್ಲಿ ಅವನು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಇರುತ್ತಿದ್ದ ಬಹುಪತ್ನೀಕ ವಾತಾವರಣವನ್ನು ಕೈಬಿಟ್ಟು ತನ್ನ ಪ್ರಧಾನನಾಯಕರಂತೆ ಉಪನಾಯಕರನ್ನೂ ಏಕಪತ್ನೀಕರನ್ನಾಗಿ ತೋರಿಸಿದನು. ಹಾಸ್ಯ ವಿನೋದಗಳನ್ನೂ ಬಿಟ್ಟುಕೊಟ್ಟು, ಪರಂಪರಾಗತ ವಿದೂಷಕನನ್ನು ತೊರೆದು,[6] ಪ್ರೇಮವೃತ್ತಾಂತದ ಪರಮ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯನ್ನು ನೀಡಿದನು. ಮಿಕ್ಕ ನಾಟಕಗಳಂತೆ ಈ ಪ್ರಣಯದ ಸುಖಾಂತ-ನಾಟಕವನ್ನೂ ಭವಭೂತಿ ಗಂಭೀರಮುದ್ರೆಯಿಂದಲೇ ಬರೆದಿರುವುದು ಬಹುಶಃ ಅವನ ಮನೋಧರ್ಮಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿದ್ದಿರಬಹುದು. ಏನೇ ಆಗಲಿ ಅದೊಂದು ನವೀನ ಪ್ರಯೋಗವೇ ಆಗಿತ್ತು. 'ಉತ್ತರರಾಮಚರಿತ'ದಲ್ಲಿ ಅವನು ಮತ್ತೂ ಒಂದು ಪ್ರಯೋಗ ನಡೆಸಿದನು. ಅವನು ಇಡಿಯ ನಾಟಕವಸ್ತುವೇ 'ಕರುಣರಸ' ಅಥವಾ ಶೋಕಭಾವದ ಕೇಂದ್ರದ ಸುತ್ತ ತಿರುಗುವಂತೆ ಏರ್ಪಡಿಸಿದನು. ಈ ರೀತಿಯ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಸಾಧಿಸಲು ಮೂಲಕಥೆ ಅವನಿಗೆ ಸಹಾಯಕವಾಗಿತ್ತೆಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹವಿಲ್ಲ; ಮತ್ತಾವ ಕಥೆಯೂ ನಾಟಕರೂಪದಲ್ಲಿ ಆ ರೀತಿಯ ಪ್ರತಿ

---

5 ನೋಡಿ: ಡಾ|| ರಾಘವನ್; 'ಸಮ್ ಓಲ್ಡ್ ಲಾಸ್ಟ್ ರಾಮ ಪ್ಲೇಸ್', ಅಣ್ಣಾಮಲೈ ಯೂನಿವರ್ಸಿಟಿ, 1961.

6 ಪ್ರಕರಣವೆಂಬ ರೂಪಕಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ವಿದೂಷಕನಿರುತ್ತಾನೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ 'ಮೃಚ್ಛಕಟಿಕ'ವನ್ನು ನೋಡಿ. ರಾಮನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ವಿದೂಷಕಪಾತ್ರವಿರುವುದು ನಿರೀಕ್ಷಿತವಲ್ಲ. ಆದರೂ ಎರಡು ಅನಂತರಕಾಲೀನ ನಾಟಕಗಳು ಆ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಹೊಂದಿವೆ. ಸೋಮೇಶ್ವರನ 'ಉಲ್ಲಾಘರಾಘವ' ದಲ್ಲಿ (ಕ್ರಿ.ಶ. 13 ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಪ್ರಥಮಾರ್ಧದಲ್ಲಿದ್ದ ಗುಜರಾಥಿನ ವಸ್ತುಪಾಲನ ಆಸ್ಥಾನಿಕ ಮತ್ತು ಮಿತ್ರ-ಈ ಸೋಮೇಶ್ವರ) ರಾಮನ 'ನರ್ಮ-ಮಿತ್ರನಾಗಿ' ವಿದೂಷಕ ಬರುತ್ತಾನೆ; ಮಹಾದೇವನ 'ಅದ್ಭುತ ದರ್ಪಣ' (ಕ್ರಿ. ಶ. 17ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಪ್ರಥಮಾರ್ಧ) ದಲ್ಲಿ ವಿದೂಷಕನನ್ನು ರಾವಣನ ಸಹಚರನೆಂದು ತೋರಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಪಾದನೆಗೆ ಅಳವಡುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿರಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅವನು ಸಾಧಿಸಿದ್ದರ ಬೆಲೆಯನ್ನೇನೂ ಆ ಸಂಗತಿ ತಗ್ಗಿಸಲಾರದು. ತನ್ನ ಸಮಕಾಲೀನ ಸಹೃದಯರ ಮೆಚ್ಚುಗೆಯನ್ನು ಭವಭೂತಿಯ ನಾಟಕಗಳು ಗಳಿಸಿದವೋ ಇಲ್ಲವೋ ಎಂಬುದು ನಮಗೆ ಖಚಿತವಾಗಿ ತಿಳಿದುಬಂದಿಲ್ಲ. ಪ್ರಾಯಶಃ ಅವು ಗಳಿಸಲಿಲ್ಲ. ಅವನ ಸೋಲು ಸಾಹಿತ್ಯಚರಿತ್ರೆಗೆ ಮುಖ್ಯವಾದ ವಿಷಯವೇನೂ ಅಲ್ಲ; ಅವನ ಗಂಭೀರ ಉದ್ದೇಶ ಮತ್ತು ಧೈರ್ಯ ಪೂರ್ಣ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಹಾಗೆಂದೇ ಮುಖ್ಯ ವಿಷಯವಾಗಿವೆ.

ಭವಭೂತಿಯ ಕಥಾವಸ್ತುಗಳು ನಾಟಕಕ್ಕಿಂತ ದೀರ್ಘಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ತಕ್ಕ ವಾಗಿವೆ. ಆದರೂ ತನ್ನ ನಾಟಕಕಥಾಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಒಂದು ಸ್ವಯಂಪೂರ್ಣ ಇಡಿಯ ಆಕೃತಿಯನ್ನು ಒದಗಿಸುವಂತಹ ಒಂದು ಕೇಂದ್ರಸೂತ್ರವನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ತನ್ನ ಕಥೆ ಯನ್ನು ನೇಯುವ ಔಚಿತ್ಯಜ್ಞಾನ ಅವನಿಗೆ ಇದೆ. ತನ್ನ ಮೊದಲ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ರಾಮನ ಜೀವನದ ಕಥೆಯನ್ನು ಇಡಿಯಾಗಿ ಸಂಘಟಿಸಲು ಅವನ ಯತ್ನದ ವಿಚಾರ ವನ್ನು ಈಗಾಗಲೇ ಹಿಂದೆ ವಿವರಿಸಲಾಗಿದೆ. 'ಮಾಲತೀಮಾಧವ' ಅಸಂಖ್ಯ ಘಟನೆಗಳ ಮತ್ತು ಆಕಸ್ಮಿಕ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಒಂದು ವಿನ್ಯಾಸವಾಗಿದ್ದು, ಭವಭೂತಿ ಅವನ್ನೆಲ್ಲ ಒಂದು ಗೂಡಿಸಲು ಒಂದು ಕೊಂಡಿ ಇನ್ನೊಂದರಲ್ಲಿ ಕೂಡಿಕೊಳ್ಳುವಂತಹ ಒಂದು ಚಿಂತನಾ ಸರಣಿಯನ್ನೇ ಬಳಸುವ ಯತ್ನಮಾಡಿದ್ದಾನೆ. ಈ ಎರಡು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಭವಭೂತಿಯ ಪ್ರಯತ್ನ ಎಲ್ಲ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿಲ್ಲ ; ಈ ಎರಡು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟೋ ನ್ಯೂನತೆಗಳಿವೆ. ಆದರೆ ಅವನ 'ಉತ್ತರರಾಮಚರಿತ' ಬೇರೊಂದು ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸೇರುತ್ತದೆ. ಮೂಲ ಕಥಾಸೂತ್ರದ ಮತ್ತು ಖಚಿತವಾದ ಕಥಾಸಮಸ್ಯೆಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಗಳು ಈ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಒಂದು ಕಾರ್ಯೈಕ್ಯವನ್ನು ತಂದುಕೊಟ್ಟಿವೆ; ಇದರ ಪರಿಣಾಮ ವಾಗಿ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಅಂಕದ ಕ್ರಿಯೆಯೂ ಕಥಾವಸ್ತುವನ್ನು ಬೆಳೆಸಲು ಮತ್ತು ಕೇಂದ್ರಧ್ಯೇಯವನ್ನು ಸಾಧಿಸಲು ಪ್ರಯೋಜಕವಾಗುತ್ತದೆ.

ರಸಭಾವಗಳನ್ನು ಸುದೀರ್ಘವಾಗಿ ವರ್ಣಿಸುವುದು ಭವಭೂತಿಗೆ ತುಂಬಾ ಪ್ರಿಯವಾದ ಹವ್ಯಾಸ. ಆ ವರ್ಣನೆಗಳು ಒಳ್ಳೆಯ ಕಾವ್ಯಗುಣದಿಂದ ರಂಜಕವಾಗಿಯೂ ಇರಬಹುದು. ಕವಿ ಔಚಿತ್ಯತತ್ತ್ವಕ್ಕೆ ಅಂಟಿಕೊಂಡರೆ ಕಾವ್ಯದ ವಿಶೇಷಲಕ್ಷಣ ರಸ ಭಾವ–ದರ್ಶನವೇ ಎಂಬುದನ್ನು ಅವು ಉಪಪಾದಿಸಲೂ ಬಹುದು. ನಾವು ಆಗಲೇ ನೋಡಿಯಾಗಿರುವಂತೆ ಭವಭೂತಿಯ ಬರೆಹ ಅತಿಯಾದ ರೋಷದಿಂದ ಕೆಡುವುದೇ ಹೆಚ್ಚು. ಆದರೆ 'ಉತ್ತರರಾಮಚರಿತ' ದಲ್ಲಿ ಈ ರಸಾತಿರೇಕದ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ ಎಷ್ಟು ಅನಿವಾರ್ಯವೋ ಅಷ್ಟೇ ಅವಶ್ಯವೂ ಆಗಿದೆಯೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಾನಾ ರಸಗಳ ತಾಕಲಾಟವಿದೆ: ರಾಮನ ಬಗೆಗೆ ಸಹಾನುಭೂತಿ ಒಂದು ಕಡೆ ; ಅಸಮಾ ಧಾನ, ಕೋಪ, ಅಪಮಾನ, ಮತ್ತು ದುಃಖ ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆ. ಈ ಭಾವನೆ ಗಳೆಲ್ಲ ರಾಮನ ಕ್ರಿಯೆಯ ಸಹಜ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳಾಗಿದ್ದು ಇಡಿಯ ನಾಟಕದ ದೃಶ್ಯ ಗಳನ್ನು ಅವೇ ವ್ಯಾಪಿಸುತ್ತವೆ. ಈ ರಸಚಿತ್ರದ ಹಿಂದಿರುವ ಸಾಹಿತ್ಯನೈಪುಣ್ಯ ತುಂಬಾ ಮನೋವೇಧಕವಾದುದು. ಆದರೆ ಹಿಂದಿನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ನಮ್ಮ

ಮನಸೆಳೆವ ಅಂಶ ನೈಪುಣ್ಯಾಂಶವೇ; ಉದಾಹರಣೆಗೆ 'ಮಾಲತೀಮಾಧವ'ದಲ್ಲಿಯ ಕರುಣಾಚಿತ್ರ; ಆದರೆ 'ಉತ್ತರರಾಮಚರಿತ'ದಲ್ಲಿ ರಾಮನ ಕರುಣಾಜನಕ ರಸ ನಮ್ಮ ಹೃದಯವನ್ನು ಸೆರೆಹಿಡಿಯುತ್ತದೆ.[7] ಇಂತಹ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಕಲೆ ಮತ್ತು ಶಿಲ್ಪಗಳಲ್ಲಿರುವ ಅಂತರ ಸ್ಫುಟವಾಗಿ ಗೋಚರವಾಗುತ್ತದೆ.

ಈ ಪ್ರಸ್ತಾವದಲ್ಲಿ ನಾಟಕೀಯ ಸ್ವಗತಭಾಷಣದ ಉಪಯೋಗವೂ ಗಣನಾರ್ಹವಾಗಿದೆ. ಕಾಳಿದಾಸನು ಅದನ್ನು 'ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ'ದ ನಾಲ್ಕನೆಯ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಬಳಸಿದ್ದನು; ಅಂತಹದೇ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸಲು 'ಮಾಲತೀಮಾಧವ' ದಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಭವಭೂತಿ ಅನುಸರಿಸಿದನು. ಏನೇ ಇರಲಿ, ಯೋಗ್ಯವಾಗಿ ಬಳಸಿದಾಗ ಸ್ವಗತಗಳು ತುಂಬಾ ಪ್ರಭಾವಶಾಲಿಯಾಗಬಲ್ಲವು. ಶಾರೀರಿಕ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಮೊಟಕುಗೊಳಿಸುವಂತೆ ಅವು ಕಂಡರೂ, ಒಬ್ಬ ಮನುಷ್ಯನ ಹೃದಯದಲ್ಲಿ ಉಂಟಾಗಬಹುದಾದ ತಳಮಳಗಳನ್ನೂ ಪರಿವರ್ತನೆಗಳನ್ನೂ ಅವು ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಟ್ಟುವ ಮಾರ್ಮಿಕ ದೃಶ್ಯಗಳನ್ನಾಗಿ ಮಾರ್ಪಡಿಸುತ್ತವೆ. 'ಮಹಾವೀರಚರಿತ'ದ ಐದನೆಯ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಭವಭೂತಿ ವಾಲಿಗೆ ಒಂದು ಸ್ವಗತಭಾಷಣವನ್ನು ಬಳಸಿದ್ದಾನೆ; ರಾವಣನಿಗೆ ಸ್ವಾಮಿನಿಷ್ಠೆ ಮತ್ತು ರಾಮನ ಬಗ್ಗೆ ವೈರ ಇವೆರಡರ ನಡುವೆ ಹೊಯ್ದಾಡುವ ಅವನ ಮನಸ್ಸಿನ ಒಳತೋಟಿಯನ್ನು ಅದು ಬಹಳ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಪಡಿಮೂಡಿಸುತ್ತದೆ. 'ಉತ್ತರರಾಮಚರಿತ' ದಲ್ಲಿ ಕಥೆಯ ನಿರ್ಣಾಯಕ ಘಟ್ಟಗಳಲ್ಲಿ ರಾಮನಿಗೆ ಮೂರು ಸ್ವಗತ ಭಾಷಣಗಳನ್ನು ನೀಡಲಾಗಿದೆ; ಸೀತೆಯನ್ನು ತೊರೆಯಬೇಕೆಂಬ ಘಾತಕ ನಿರ್ಣಯವನ್ನು ರಾಮ ಕೈಗೊಳ್ಳುವಾಗ (ಅಂಕ I), ಹನ್ನೆರಡುವರ್ಷಗಳು ಕಳೆದಮೇಲೆ ದಂಡಕ ಮತ್ತು ಜನಸ್ಥಾನಗಳನ್ನು ರಾಮ ಸಂದರ್ಶಿಸುವಾಗ (ಅಂಕ II); ಮತ್ತು ಅವನು ಲವಕುಶರನ್ನು ಸಂಧಿಸುವಾಗ (ಅಂಕ VI). ಪ್ರಾಕೃತಿಕ ಘಟನೆಗಳ ಹಾಗು ಆಡಂಬರದ ಶೈಲಿಯ ಮೋಹದಿಂದ ಬಿಡಿಸಿಕೊಂಡು ಕಥೆಯ ಮನೋವೈಜ್ಞಾನಿಕ ನಿಲವು ಮತ್ತು ಮಾನವ ಹೃದಯದ ಭಾಷೆಯತ್ತ ಭವಭೂತಿ ತಿರುಗುವುದನ್ನು ಕಂಡಾಗ ನಮಗೆ ತುಂಬಾ ಉಲ್ಲಾಸವೆನಿಸುತ್ತದೆ.

'ಉತ್ತರರಾಮಚರಿತ' ದಲ್ಲಿ ಭವಭೂತಿಯ ಕಾವ್ಯತಂತ್ರ ನಿಶ್ಚಿತವಾಗಿಯೂ ಕೋರೈಸುವ ಕಾಂತಿಯನ್ನು ತಳೆಯುತ್ತದೆ. ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯ ಘಟನೆಗಳ ಅನುಕ್ರಮವನ್ನು ತರ್ಕಯುಕ್ತಿ ನಿರ್ಣಯಿಸುವಂತೆಯೇ ಮನೋವಿಜ್ಞಾನ—ಎಂದರೆ ಪಾತ್ರಗಳ ಸ್ವಭಾವವರ್ಣನೆ—ಒಂದೆಡೆಯಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಒಂದು ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ನೆರೆಯುವ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಸ್ವಾಭಾವಿಕ ಹಾಗು ವಿಶ್ವಸನೀಯವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ದೃಶ್ಯವನ್ನು ತುಂಬಿಹರಿಸುವ ರಸಭಾವ ನಾಟಕದ ಮಾತುಗಳಿಗೆಲ್ಲ ಒಂದು ಸಾರ್ಥಕ್ಯವನ್ನೂ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿ ಸತ್ವವನ್ನೂ ತಂದುಕೊಡುತ್ತದೆ. ಕಥಾವಿಕಾಸಕ್ರಮದ ಸಂವಿಧಾನ ತಂತ್ರಗಳಾದ ವರ್ಣನೆ, ನಿರೂಪಣೆ, ವರದಿ, ಘರದೆಯ ಹಿಂದಿನಿಂದ ಕೇಳಿಸುವ ಮಾತು

---

[7] ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ವಿಮರ್ಶೆ ಇಂತಿದೆ:—'ಕಾರುಣ್ಯಂ ಭವಭೂತಿರೇವ ತನುತೇ'.

ಗಳು, ಹಿಂದಿನ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಧಾರಾಳವಾಗಿ ಬರುತ್ತವೆ; 'ಉತ್ತರರಾಮಚರಿತ' ದಲ್ಲಿ ಅವನ್ನು ಕೈಬಿಡದಿದ್ದರೂ, ಅವುಗಳ ಬಳಕೆಯನ್ನು ಕುಗ್ಗಿಸಲಾಗಿದೆ; ಅವು ಕಣ್ಣಿಗೆ ಬೀಳುವಾಗಲೆಲ್ಲ ಬರಿಯ ಕಥಾವಿಕಾಸದ ಕೊಂಡಿಯೆನಿಸದೆ, ಅದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನ ನಾಟಕೀಯ ಪ್ರಯೋಜನವನ್ನು ಅವು ಸಾಧಿಸುತ್ತವೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಚಿತ್ರ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿನ ಶಾಲೆಯ ವರ್ಣನಾತ್ಮಕ ನಿರೂಪಣೆ ಹಿಂದಿನ ಸ್ಮೃತಿಗಳ ಒಂದು ಪುನಃ ಸ್ಮರಣೆ, ಪಾತ್ರಗಳ ರಸರಂಜಿತ ಸ್ವಭಾವ ಹಾಗು ಗುಣಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಒಂದು ಚಿಂತನೆ, ಮತ್ತು ಬರಲಿರುವ ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ಅಪಲಾಪಮಾಡುವ ಒಂದು ವರ್ಣಮಯ ಹಿನ್ನೆಲೆ. ಎರಡನೆಯ ಮತ್ತು ಮೂರನೆಯ ಅಂಕಗಳಲ್ಲಿರುವ ಪ್ರಕೃತಿವರ್ಣನೆಯ ಉದ್ದೇಶ— ರಾಮನನ್ನು ಪರಿಚಿತ ನೋಟಗಳ ಮತ್ತು ಶಬ್ದಗಳ ಬಳಿಗೆ ತಂದು, ಬಹುಕಾಲದಿಂದ ಒಳಗೊಳಗೇ ಔದಾಸೀನ್ಯದ ಆವರಣದ ಅಡಿಯಾಳದಲ್ಲಿ ಹುದುಗಿದ್ದ ಸಹಚಾರಿ ಸಂಸ್ಕಾರಗಳನ್ನು ಉದ್ಬೋಧಿಸುವುದೇ ಆಗಿದೆ. ವರ್ಣನೆಗಳಿಗೆಲ್ಲ ತಮ್ಮದೇ ಆದ ಕಾವ್ಯಪ್ರಯೋಜನವಿದೆ ; ಅದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ, ಹನ್ನೆರಡು ವರ್ಷಗಳು ಸಂದವೆಂಬು ದನ್ನು ರಮಣೀಯವಾಗಿ ತಿಳಿಸುವ ಕಾವ್ಯಸ್ಫೂರ್ತಿಯನ್ನೂ ಅವು ಮೈಗೂಡಿಸಿ ಕೊಂಡಿವೆ. ಲವ ಮತ್ತು ಚಂದ್ರಕೇತುಗಳ ಯುದ್ಧವನ್ನು ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕ ಲಕ್ಷಣದ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಪ್ರಕಾರ ನಿರೂಪಣ ವಿಧಾನದಿಂದಲೇ ವರ್ಣಿಸಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಆದರೆ ಈ ನಿರೂಪಣೆ ಅತಿಲಂಬಿತವಾಗಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲದೆ ಭಾಷೆಯ ಕಾವ್ಯಗುಣ ಉತ್ಸಾಹ, ಮೆಚ್ಚಿಕೆ ಮತ್ತು ವಿಸ್ಮಯದ ಭಾವಗಳನ್ನು ಮುಂದೆ ತರಲು ಸಮರ್ಥವಾಗಿದೆ. ಅಂತರ್ದೃಶ್ಯಗಳ—ನಾಟಕದ ಅಂಕಗಳ ನಡುವೆ ಬರುವ ದೃಶ್ಯಗಳ—ನಿಯಮಿತ ವ್ಯಾಪ್ತಿ, ಅವುಗಳ ವ್ಯಂಜಕ ಸಾರ್ಥಕ್ಯ, ಮತ್ತು ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ರಸಸಾಮರಸ್ಯದ ಸಾಮಗ್ರಿಯಾಗಿ ಅವುಗಳ ಬಳಕೆ—ಇವು ಭವಭೂತಿಯ ಪರಿಣತ ಕಲಾತಂತ್ರ ಹಾಗು ಕೌಶಲಗಳ ದಿಕ್ಸೂಚಿಗಳಾಗಿವೆ.

ಭವಭೂತಿಯು ಅತಿಮಾನುಷ ಘಟನೆಗಳ ಬಳಕೆಯನ್ನು ಪ್ರಾಯಶಃ ಅವನ ಸಮಕಾಲೀನ ಪ್ರೇಕ್ಷಕವರ್ಗದ ಅಭಿರುಚಿಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸಮರ್ಥಿಸಬಹುದು. ನಾಟಕಲಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಒಂದು ನಾಟಕಾಭಿನಯದ ಮನರಂಜಕ ಅಂಶವಾಗಿ ಅದ್ಭುತ ರಸವನ್ನು ಗಣಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. 'ಮಾಲತೀಮಾಧವ' ದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಮಾಯಾಸಿದ್ಧಿಯಿಂದ ಕಪಾಲಕುಂಡಲೆ ಮಾಲತಿಯನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಂಡು ಹೋಗು ತ್ತಾಳೆ; ಇದೇ ಬಗೆಯ ಸಿದ್ಧಿಯ ಬಲದ ಬಳಕೆಮಾಡುವ ಸೌದಾಮಿನಿ ಅವಳನ್ನು ಬಿಡಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಆದರೆ ಮಾನವೀಯ ಮನೋಭಾವಗಳ ಮತ್ತು ಸಂಬಂಧಗಳ ಈ ವಾಸ್ತವಿಕ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅತಿಮಾನುಷ ವೃತ್ತಾಂತ ಒಂದು ಅಪಸ್ವರದಂತೆ ಭಾಸವಾ ಗುತ್ತದೆ, ವಿಶೇಷತಃ ವಸ್ತುಸಂವಿಧಾನದ ಒಂದು ತಂತ್ರವನ್ನಾಗಿ ಅದನ್ನು ಬಳಸಿರುವು ದರಿಂದ, ರಾಮನ ಕಥೆಯಲ್ಲಿ ಕೆಲವೊಂದು ಪಾತ್ರಗಳೂ ಸಂಗತಿಗಳೂ ಸ್ವಸ್ವರೂಪ ದಿಂದಲೇ ದಿವ್ಯ ಇಲ್ಲವೆ ರಾಕ್ಷಸ ಆಗಿರುತ್ತವೆ. ಈ ಪೌರಾಣಿಕ ಕಥೆಯ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಸುತ್ತಲೂ ಕವಿದುಕೊಂಡ ಅತಿಮಾನುಷ ಪರಿವೇಷವನ್ನು ಹೊಲಿಗೆಬಿಚ್ಚಿ ಇಲ್ಲವಾ ಗಿಸುವುದು ಎಂತಹ ಕಲೆಗಾರನಿಗೂ ಅಶಕ್ಯಪ್ರಾಯವೇ ಸರಿ. 'ಮಹಾವೀರಚರಿತ'

ದಲ್ಲಿ ಭವಭೂತಿ ಆ ಬಗೆಯ ಅಂಶಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸುವಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನೇನೂ ಮಾಡಲೇ ಇಲ್ಲ. ಇದ್ದಂತೆ ಅವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡನು; ಮತ್ತು ಆದಷ್ಟೂ ಮಟ್ಟಿಗೆ, ಅವನ್ನು ನಿರೂಪಣವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲವೆ ಫರದೆಯ ಹಿಂದಿನಿಂದ ಹೇಳುವ ಉಕ್ತಿಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಅಳವಡಿಸಿದನು. 'ಉತ್ತರರಾಮಚರಿತ' ದಲ್ಲಿಯೂ ಈ ತಂತ್ರವೇ ಪ್ರಯುಕ್ತವಾಗಿದೆ. ಭಾಗೀರಥಿ–ಪೃಥ್ವಿಯರು ಫರದೆಯ ಹಿಂದುಗಡೆಯೇ ಇರುವಂತೆ ಅಳವಡಿಸಲಾಗಿದೆ; ಜೃಂಭಕಾಸ್ತ್ರದ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಬರಿಯ ವರ್ಣನೆಯಿಂದಲೇ ನಿರೂಪಿಸಲಾಗಿದೆ. ರಾಮ, ಸೀತೆ, ಅರುಂಧತಿ, ವಾಲ್ಮೀಕಿ, ಜನಕ, ವಿದ್ಯಾಧರದಂಪತಿಗಳು, ಇತ್ಯಾದಿಗಳಲ್ಲಿ ದಿವ್ಯಾಂಶವನ್ನು ಅವರ ಬಗೆಗೆ ಗೌರವದ ಅಥವಾ ಭಕ್ತಿಯ ದ್ಯೋತಕವಾಗಿಯೋ ಇಲ್ಲವೆ ಅವರ ಉದಾತ್ತ ಮಟ್ಟದ ಕೀಲಿಕೈಯಾಗಿಯೋ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಲಾಗಿದೆ. ತಮಸಾ, ಮುರಲಾ (ಎಂಬ ನದಿಗಳು) ಮತ್ತು ('ಗರ್ಭನಾಟಕ' ದಲ್ಲಿನ) ಜೃಂಭಕಾಸ್ತ್ರಗಳು ಸಚೇತನ ಮಾನವಮೂರ್ತಿಗಳಂತೆ ಕಲ್ಪಿತವಾಗಿವೆ; ಅವು ಮನುಷ್ಯರಂತೆ ಮಾತಾಡುತ್ತವೆ, ಮನುಷ್ಯರಂತೆ ನಡೆಯುತ್ತವೆ, ತೀವ್ರ ಆವೇಗಕ್ಕೊಳಗಾದವರಂತೆ ಮನೋಭಾವಗಳನ್ನು ಅನುಭವಿಸುತ್ತವೆ. ಮೂರನೆ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಸೀತೆಯ ಸಾನ್ನಿಧ್ಯ ಮತ್ತು ಅವಳು ರಾಮ ವಾಸಂತಿಯರಿಗೆ ಅದೃಶ್ಯಳಾಗಿರುವುದು ಅದ್ಭುತದ ಒಂದು ಛಾಯೆಯಿಂದ ಕೂಡಿಕೊಂಡಿದೆ. ಆದರೆ ಅದೊಂದು ರಂಗಭೂಮಿಯ ತಂತ್ರ ಮಾತ್ರ; ಏಕೆಂದರೆ ಸೀತೆ ಮತ್ತು ತಮಸೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಕಾಣಿಸುತ್ತಾರೆ; ಅವರ ಮಾತುಗಳೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಕೇಳಿಸುತ್ತವೆ. ನಾಟಕದ ಕಡೆಕಡೆಗೆ 'ಗರ್ಭನಾಟಕ' ದಲ್ಲಿ ನದೀಜಲದೊಳಗಿಂದ ಮೇಲೇಳುವ ಸೀತೆ ಕೂಡ ಹೇಗೆಯೇ ಒಂದು ನಾಟಕೀಯ ಅಗತ್ಯ; ಅಪ್ಸರಸ್ತ್ರೀಯರು ಅಭಿನಯಿಸುವ ವಾಲ್ಮೀಕಿಯ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ನೋಡಲು ನೆರೆಯುವ ಮೂಲೋಕದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕವೃಂದ— ಇವೂ ನಾಟಕೀಯ ಅಗತ್ಯಗಳೇ. ಏನೇ ಇರಲಿ, ಅವನ್ನೆಲ್ಲ ವರದಿಗಳ ವಿಧಾನದಿಂದ ಮಾತ್ರ ನಿರೂಪಿಸಲಾಗಿದೆ. ಕವಿಯ ನಾಟಕಕಲ್ಪನಾವಿನ್ಯಾಸದ ಗಮನಾರ್ಹ ಅಂಗಗಳಾಗಿರುವ ಕಾರಣ ಹೀಗೆ ಸ್ವಾಭಾವಿಕ ಮತ್ತು ಅತಿಮಾನುಷಗಳ ಸಮ್ಮಿಶ್ರಣ ಅವನಿಗೆ ವಿವಕ್ಷಿತವೆಂದೇ ಹೇಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಈಗಿರುವಂತೆಯೂ, ಪೌರಾಣಿಕ ಕಥೆಯ ಮೂಲಧಾತುವಿಗೆ ಅದೇನೂ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿಲ್ಲ. ಒಟ್ಟಿನಮೇಲೆ, ಅತಿಮಾನುಷ ಸಾಮಗ್ರಿ ಕಲಾತಂತ್ರದಲ್ಲಿ ಅಳವಡಬೇಕಾದರೆ ಔಚಿತ್ಯದಿಂದ ಅದರ ನಿರ್ವಹಣೆ ಅಗತ್ಯವೆಂಬ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಈ ವೇಳೆಗೆ ಭವಭೂತಿಗೆ ಬಂದಿದ್ದಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಅದರ ಬಣ್ಣಗಳನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪ ತೇಲಿಸಲು ಅವನು ಯತ್ನಿಸಿದ್ದಾನೆ; ಎಲ್ಲೆಲ್ಲಿ ಶಕ್ಯವೋ ಅಲ್ಲೆಲ್ಲ ಅನಿವಾರ್ಯವಾದ ಅತಿಮಾನುಷ ವೃತ್ತಾಂತವನ್ನು ಕೂಡ ಒಂದು ವಿಶ್ವಸನೀಯ ಸ್ವಾಭಾವಿಕ ಅನುಕ್ರಮಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗುವಂತೆ ಪುನರ್ಘಟಿಸಿದ್ದಾನೆ.

'ಉತ್ತರರಾಮಚರಿತ' ದಲ್ಲಿ ಭವಭೂತಿ ಬಳಸುವ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಕಲಾವಿಧಾನಗಳು ಅವನು ತನ್ನ ಸಾಹಿತ್ಯನಿರ್ಮಾಣದ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಆತ್ಮನಿರೀಕ್ಷಣೆಯನ್ನು ಕೈಗೊಂಡಿದ್ದನೆಂಬುದನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತವೆ. ಅಕ್ಷರಶಃ ಇಡಿಯ ನಾಟವನ್ನೆಲ್ಲ ವ್ಯಾಪಿಸುವ ನಾಟಕೀಯ ವಿಡಂಬನೆ ('ಐರನಿ') ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು. ಈಗ

ಇದರ ಕೆಲವು ಲಕ್ಷ್ಯಗಳನ್ನು ನೋಡಿ: ಅರಿಯದೆ ಲಕ್ಷ್ಮಣನು ಅಗ್ನಿಪರೀಕ್ಷೆಯ ವೃತ್ತಾಂತವನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದೊಡನೆ ರಾಮನು ತಾನು ಜನಾಪವಾದವನ್ನು ನಂಬುವುದಿಲ್ಲವೆಂದು ಘೋಷಿಸುವುದು (ಅಂಕ I, 13,14); ಬರಿಯ ಚಿತ್ರದರ್ಶನದಿಂದ ವಿರಹಭಯ ಹುಟ್ಟಿರುವುದೇ ಹೊರತು ಅದು ಅವಾಸ್ತವಿಕವೆಂದು ರಾಮನು ಸೀತೆಗೆ ಆಶ್ವಾಸನೆ ಕೊಡುವುದು (ಅಂಕ I); ಇನ್ನೂ ಪ್ರಬಲತರ ಹಾಗು ಹೃದಯಾಘಾತಕರ ದುಃಖ ಬರಲಿರುವುದನ್ನು ಅರಿಯದೆ, ಅದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಕ್ಷಣ ಮುನ್ನ ರಾಮಸೀತೆಯರು ತಮ್ಮ ಗತಜೀವನದ ರಸನಿಮಿಷಗಳ ಸ್ಮರಣೆಯಲ್ಲಿ ಮೈಮರೆಯುವುದು (ಅಂಕ I); ದುರ್ಮುಖ ಬಂದನೆಂಬುದನ್ನು ಅರುಹುವ ದ್ವಾರಪಾಲಕನ ಮಾತುಗಳೂ ರಾಮನ ಮಾತುಗಳೂ ಒಂದರಲ್ಲೊಂದು ಕೂಡಿಹೋಗುವಂತಹ ನಾಟಕೀಯವಾದ ಕಾಕತಾಲೀಯ,[8] ತನ್ಮೂಲಕ ಇವರ ವಿರಹ ಸನ್ನಿಹಿತವಾಗಿದೆಯೆಂಬ ವಿಸ್ಮಯಾವಹ ಸಂಸೂಚನೆ (I. 38ff): ಗಂಗಾತೀರದ ವನಾಂತಕ್ಕೆ ರಾಮನೂ ತನ್ನೊಡನೆ ಬರಬೇಕೆಂಬ ಸೀತೆಯ ಪ್ರೀತಿಪೂರ್ವಕ ಒತ್ತಾಯ, ಮತ್ತು ಅದಕ್ಕೆ ಕೂಡಲೆ ಅಷ್ಟೇ ಪ್ರೇಮದಿಂದ ರಾಮನೀಯುವ ಮಾರುತ್ತರ—ಅವಳೊಬ್ಬಳನ್ನೇ ಕಳಿಸಲು ರಾಮನು ಅನುಜ್ಞೆಗೈಯಬಹುದೆಂದು ಊಹಿಸಬೇಕಾದರೆ ಸೀತೆ ಕಠಿನ ಹೃದಯಳೇ ಆಗಿರಬೇಕು, ಎಂಬುದು (ಅಂಕ I); ಸಂಪೂರ್ಣವಾದ ವಿಶ್ವಾಸ ಮತ್ತು ಪ್ರೇಮದಿಂದ ಅವನ ತೋಳ ಆಸರೆಯಲ್ಲಿ ನಿದ್ದೆಹೋಗಿದ್ದ ಸೀತೆಯನ್ನು ತೊರೆಯಬೇಕಾಗಿ ಬರುವ ರಾಮನ ಅತ್ಯಂತ ದುರಂತ ಸನ್ನಿವೇಶ (ಅಂಕ I): ಛಾಯಾ ಸೀತೆಯಿರುವ ಇಡಿಯ ದೃಶ್ಯ (ಅಂಕ III): ಇಲ್ಲಿ ರಾಮನಿಗೆ ಅವಳ ಕೈಯ ಸ್ಪರ್ಶಾನುಭವವಾದರೂ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಅವಳು ಬೀಳುವಂತಾಗಿರುವ ಕ್ರೂರ ದೈವದ ದುರ್ವಿಪಾಕ ತುಂಬಿದೆ. ವಸ್ತುತಃ, ಕೆಲವರನ್ನು ಹೊರತುಪಡಿಸಿ ಮಿಕ್ಕ ಪಾತ್ರಗಳೆಲ್ಲ ನಂಬಿರುವಂತೆ ಸೀತೆ ಬದುಕಿಲ್ಲವೆಂಬ ವಿಷಯ ಮೂರನೆಯ ಅಂಕದಿಂದ ಕಡೆಯ ಅಂಕ ಮುಗಿಯುವವರೆಗೂ ನಾಟಕವನ್ನು ವ್ಯಾಪಿಸಿರುವ ಒಂದು ಬಗೆಯ ವಿಡಂಬನೆಯೇ ಆಗಿದೆ. ಅತ್ತ ಸುಖಪರವಾಗಿರುವ ಇನ್ನೊಂದು ಬಗೆಯ ವಿಡಂಬನೆಯೂ ಉಂಟು. ಅದರ ಉದಾಹರಣೆಗಳಿವು: ಲವನು ತಾನು ವಾಲ್ಮೀಕಿಯ ಮಗನೆಂದು ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುವುದು (ಅಂಕ IV); ರಾಮನ ವಿರುದ್ಧ ಜನಕನ ಕೋಪೋದ್ಗಾರಕ್ಕೆ ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾಗಿಯೇ ಲವನೂ ತನ್ನ ದನಿಗೂಡಿಸುವುದು (ಅಂಕ IV, 24*a*) ಮತ್ತು ತನ್ನದೇ ಆದ ಮುಗ್ಧ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ರಾಮನ ಪರಾಕ್ರಮದ ಕೃತಿಗಳ ದೋಷವನ್ನು ಎತ್ತಿ ಆಡುವುದು (ಅಂಕ V, 32, 34); ಅಜ್ಞಾತ ಬಾಲಕನಾದ ಈ ಲವನ ಸಾಹಸವನ್ನು ಕಣ್ಣಾರೆ ಕಂಡಿದ್ದರೆ ರಾಮನ ಹೃದಯ ವಾತ್ಸಲ್ಯದಿಂದ ಉಕ್ಕಿಹೋಗುತ್ತಿತ್ತೆಂದು ಸುಮಂತ್ರ ಭಾವಿಸುವುದು (ಅಂಕ V); ರಾಮನ ಕಣ್ಣಲ್ಲಿ ಹನಿಯುವ ನೀರಿಗೆ ಕುಶನ ಕೊಡುವ ಅನನ್ವಿತವಾದ ಕಾರಣ (ಅಂಕ VI, 30); ನಿಜಸ್ಥಿತಿಯ ಪರಿಜ್ಞಾನವಾಗುವವರೆಗೂ ನಾಟಕಾಭಿನಯವನ್ನು ನೋಡುವಾಗ

---

[8] ಪಾರಿಭಾಷಿಕವಾಗಿ ಇದಕ್ಕೆ 'ಪತಾಕಾಸ್ಥಾನ' ಎಂದು ಹೆಸರು. ನೋಡಿ—'ಭರತನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ' XXI, *30*ff.

ರಾಮನಲ್ಲಿ ತೋರಿಬರುವ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳು (ಅಂಕ VII), ಈ ಪರಿಯ ನಾಟಕೀಯ ವಿಡಂಬನೆ, ದುಃಖಪರ ಹಾಗು ಸುಖಪರ ಎಂಬ ಎರಡೂ ಮುಖಗಳಿಂದ ಬಂದಾಗ ಯಾವಾಗಲೂ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿಯೇ ಇರುತ್ತದೆ.[9]

ಬರೆವಣಿಗೆಯ ದೋಷಗಳು :

ಭವಭೂತಿಯ ಬರೆವಣಿಗೆಯ ದೋಷಗಳು ಮೇಲುನೋಟಕ್ಕೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳು ವಂತಿವೆ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬೇಗ ಬೇಗ ಮುಂದೆ ಸಾಗುವ ಬಾಹ್ಯಕ್ರಿಯೆ ಘಟನೆಗಳ ಸಂಘರ್ಷದಲ್ಲಿ ಶಿಖರ ಮುಟ್ಟುವುದು ಕೆಲವು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಮೆಚ್ಚಿಸಬಹುದು; ಮತ್ತೆ ಕೆಲವರು ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯ ಸುಕುಮಾರ ಕಾವ್ಯಗುಣವನ್ನೂ ಅತಿಶಯ ರಸಪುಷ್ಟಿ ಯನ್ನೂ ಮೆಚ್ಚಬಹುದು. ಭವಭೂತಿಯ 'ಮಹಾವೀರಚರಿತ' ಮತ್ತು 'ಮಾಲತೀ ಮಾಧವ' ಮೊದಲನೆಯ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗೆ ಸಂವಾದಿಗಳಾದರೆ 'ಉತ್ತರರಾಮಚರಿತ' ಎರಡನೆಯದಕ್ಕೆ ಸಂವಾದಿ. ಆದರೆ ಭವಭೂತಿ ತನ್ನ ನಾಟಕರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಬಾಣ ಭಟ್ಟ ಮತ್ತು ಅವನ ಸಮಕಾಲೀನ ಗದ್ಯಕಾರರಿಂದ ಬಳುವಳಿಯಾಗಿ ಬಂದಂತೆ ಕಾಣುವ ಒಂದು ಹೊಸ ಬಗೆಯ ವರ್ಣನಾಶೈಲಿಯನ್ನು ಬಳಕೆ ಮಾಡಿದ್ದಾನೆ. ಸಂವಾದಗಳ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಯಾವಾಗಲೂ ಗದ್ಯ–ಪದ್ಯಗಳೆರಡನ್ನೂ ಬೆರೆಸುವುದು ಸಂಸ್ಕೃತನಾಟಕದ ವಾಡಿಕೆಯಾಗಿತ್ತು. ವಿಶೇಷತಃ ವರ್ಣನಾಭಾಗದಲ್ಲಿ ಶಬ್ದಾಡಂಬರ ಹಾಗು ವಿವಿಧಾಲಂಕಾರಗಳು ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ತುಂಬಿರುತ್ತಿದ್ದರೂ, ನಾಟಕಕಾರನು ತನ್ನ ಗದ್ಯ ಸುಗಮವೂ ಸಹಜವೂ ಸ್ವಾಯಿಕವಾಗಿ ಆಡುಮಾತಿಗೆ ಸಮೀಪವೂ ಆಗಿರುವಂತೆ ಎಚ್ಚರ ವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದನು; ಇದರ ಫಲವಾಗಿ ಸಂಭಾಷಣೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಾವ ಹಾರಿಕ ಭಾಷೆಯ ಪ್ರಯೋಗವೇ ಇರುತ್ತಿತ್ತು, ಕಾವ್ಯಮಯ ಹಾಗು ಪರಿಷ್ಕೃತವಾದ ಭಾಷೆಯಿರುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಭಾಸನಿಂದ ಹರ್ಷನ ವರೆಗೆ ಭವಭೂತಿಯ ಪೂರ್ವಕವಿಗಳ ನಾಟಕಗಳೆಲ್ಲ ಈ ಗುಣವನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಕನ್ನಡಿಸುತ್ತವೆ. ನಾಟಕ ಒಂದು ಸಾಹಿತ್ಯರಚನೆಯ ಪ್ರೌಢಕಲಾ ಪ್ರದರ್ಶನವೆನ್ನುವಂತೆ, ಅಲ್ಲಿ ಕವಿಯ ಪದಪ್ರಾಗಲ್ಭ್ಯ, ಅಲಂಕಾರ ಪ್ರಾಚುರ್ಯ ಮತ್ತು ರಸಪುಷ್ಟಿಗಳಿಗೇ ಪೂರ್ಣ ಪುರಸ್ಕಾರವೆನ್ನುವಂತೆ ನಾಟಕವೊಂದನ್ನು ಹೊರತರುವ ಹೊಸದೊಂದು ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ಭವ ಭೂತಿಯೇ ಆರಂಭಿಸಿದಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಉತ್ತರಕಾಲೀನ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕವೆಲ್ಲ ಈ ಲಕ್ಷಣಗಳಿಂದ ಒಡಗೂಡಿಯೇ ಇದೆ. ಕಾವ್ಯಲಕ್ಷಣದ ನಿರ್ಣಯದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡಿದರೆ, ನಾಟಕಗಳ ಬದಲು ನಾಟಕ–ಪದ್ಯ ಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ಬರೆಯಲು ತೊಡಗಿದವರಲ್ಲಿ ಭವಭೂತಿಯೇ ಮೊದಲಿನವನಂತೆ ತೋರುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಈ ಹೊಸ ಉಪಕ್ರಮಕ್ಕೆ ಹಿಂದಿನ ಗದ್ಯಕಾರರಾದ ದಂಡಿ, ಸುಬಂಧು ಮತ್ತು ಬಾಣರ ಕೈಯಲ್ಲಿ ಮನ್ನಣೆ ಗಳಿಸಿದ್ದ ಸಾಹಿತ್ಯಮಾರ್ಗದ ಪ್ರಭಾವಾತಿಶಯವಿದ್ದಿರಬಹುದು; ಏಕೆಂದರೆ ಹೀಗೆಯೇ ನಾಟಕಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಉತ್ತರಕಾಲೀನರ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವ

---

9 ನೋಡಿ—ನನ್ನ ಉ.ರಾ.ಚ. ಪು. 134,135.

ಬೀರುವ ಸರದಿ ಭವಭೂತಿಗೂ ಬಂದಿತು. ಭವಭೂತಿ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಚೌಕಟ್ಟನ್ನೇ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡರೂ ತನ್ನ ಗದ್ಯ—ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಉದ್ದುದ್ದವಾಗಿ ಬೆಳೆಸುವ ಮತ್ತು ಅಲಂಕಾರಗಳಿಂದ ಸಿಂಗರಿಸುವ ಕಥಾಕಾರನಂತೆಯೇ ಬರೆದನು. ಈ ಅತಿರೇಕಗಳಲ್ಲಿ ಹಲವನ್ನು ಅವನು 'ಉತ್ತರರಾಮಚರಿತ' ದಲ್ಲಿ ಸಂಯಮಕ್ಕೆ ಒಳಪಡಿಸಿದನು. ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಒಂದೊಂದು ವಿವರವನ್ನೂ ಪಡಿಮೂಡಿಸುವಾಗ ತೋರುವ ಭವ ಭೂತಿಯ ಕಲೆ ಹಾಗು ಶಿಲ್ಪವನ್ನು ವಿಮರ್ಶಕರು ಹೊಗಳಿದ್ದಾರೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ: ಮೊದಲನೆಯ ಅಂಕದಲ್ಲಿನ ನಾಟಕೀಯ ವಿಡಂಬನತಂತ್ರ ('ಐರನಿ'), ಮೂರನೆಯ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಸೀತೆ ಕ್ರಮಶಃ ಪರವಶಳಾಗುವ ಪ್ರಸ್ತಾವದ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯ ಸೊಬಗು, ಲವನ ಸುಂದರವಾದ ಶಬ್ದಚಿತ್ರ ಮತ್ತು ಕಡೆಯ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಸುಗಮವಾಗಿಯೂ ಚೇತೋಹಾರಿಯಾಗಿಯೂ ಇರುವ 'ಗರ್ಭನಾಟಕ' ದ ದೃಶ್ಯ. ಹೀಗಿದ್ದರೂ, 'ಉತ್ತರರಾಮಚರಿತ' ಕೂಡ ರಂಗನಾಟಕವೆನಿಸುವುದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ನಾಟ ಕೀಯ—ಪದ್ಯಕಾವ್ಯವೆನಿಸಿಯೇ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗುತ್ತದೆ; ಅದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಂಜನೆ ಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ವಾಚಕರಂಜನೆಯನ್ನೇ ಒದಗಿಸುತ್ತದೆ.

ಕವಿಯಾಗಿ, ಅವನ ಬಲದಲ್ಲಿಯೇ ಭವಭೂತಿಯ ದೌರ್ಬಲ್ಯವಡಗಿದೆ. ಸ್ವಭಾವ, ನೈಸರ್ಗಿಕ ಪ್ರತಿಭೆ, ಅಂದಿನ ಸಾಹಿತ್ಯಪರಂಪರೆಯ ವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿ—ಈ ಮೂರೂ ಭವಭೂತಿ ಒಬ್ಬ ನಿಜವಾದ ನಾಟಕಕಾರನ ತಟಸ್ಥವೃತ್ತಿ ಮತ್ತು ಸಂಯಮಗಳಿಂದ ತನ್ನ ನಾಟಕವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಮುಟ್ಟಲು ಅವನಿಗೆ ಎಂದೂ ಅಸ್ಪದ ವೀಯಲಿಲ್ಲ. ಅವನ ಹೃದಯ ಕವಿಯಂತೆ ಪರಿಸ್ಪಂದಿಸುತ್ತಿತ್ತು; ಅವನು ಕಥೆ ಗಳನ್ನು ಹೇಳುವಲ್ಲಿ ಭಾವಾವೇಶದಿಂದ ಮೈಮರೆಯುತ್ತಿದ್ದನು. ಇದರ ಪರಿಣಾಮ ವಾಗಿ ಅವನ ಬರೆವಣಿಗೆಯೆಲ್ಲ ಎರಡು ವಿಶಿಷ್ಟ ಲಕ್ಷಣಗಳಿಂದ ಕೂಡಿಯೇ ಇದೆ: (ಅ) ವಾಗಾಡಂಬರ ಮತ್ತು ಅಲಂಕಾರಚಮತ್ಕಾರಗಳ ಅತಿರೇಕ; ಮತ್ತು (ಬ) ಭಾವಾವೇಶದ ಅತಿರೇಕ. ಮೊದಲನೆಯದು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅಪೇಕ್ಷಿಕವಾದ ಸಹಜ ಸಂಭಾಷಣೆಗೆ ಮಾರಕವಾಯಿತು; ಎರಡನೆಯದು ಅವನ ದೃಶ್ಯಗಳೆಲ್ಲ ಭಾವಾವೇಶ ದಲ್ಲಿ ಹೊರಳಾಡುವಂತಹ ಪರಿಣಾಮಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಯಿತು. ಎರಡೂ ಕೂಡಿದ್ದು ನಾಟಕರಚನೆಗೆ ಅಪಾಯಕಾರಿಯೇ ಆಯಿತು; ಏಕೆಂದರೆ ಅವು ಪಾತ್ರಗಳ ವೈಯಕ್ತಿಕತೆಯನ್ನು ಶೂನ್ಯಗೊಳಿಸಿದವು; ಮತ್ತು ಬಹಳಷ್ಟು ತೀವ್ರತರವಾದ ಭಾವಾವೇಗ ಕೂಡ ಸಹಜ ಮನೋವೃತ್ತಿಯ ಆವಿಷ್ಕಾರವೆನಿಸುವ ಬದಲು ಕಾವ್ಯ ಮಯ ಪ್ರದರ್ಶನವೆನಿಸುವಂತೆ ಮಾಡಿದವು.

ಈ ದೋಷಗಳು ಅವನ ಮೊದಲ ಎರಡು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಬಲತರವಾಗಿವೆ. ಇಲ್ಲಿಯ ಪಾತ್ರಗಳೆಲ್ಲ ಸ್ವಲ್ಪ ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆ ಆದರ್ಶಗಳು ಇಲ್ಲವೆ ಪಡಿಯಚ್ಚುಗಳು; ಅವುಗಳ ವೈಯಕ್ತಿಕತೆ ಅತ್ಯಲ್ಪ. ಪರಶುರಾಮ ಮತ್ತು ಶತಾನಂದರಲ್ಲಿ

---

10 ನೋಡಿ—ನನ್ನ ಉ.ರಾ.ಚ., ಪೀಠಿಕೆ, ಪು. 135ff.

ವೈಯಕ್ತಿಕ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವುಂಟು; ಆದರೆ ಮೊದಲ ಪಾತ್ರನಿರೂಪಣೆ ಆ ಪಾತ್ರ ಬಳಸುವ ಅತಿರೇಕ ಹಾಗು ಅನುಚಿತ ನಿಂದೋಕ್ತಿಗಳಿಂದ ಹಾಳಾಗುತ್ತದೆ; ಎರಡ ನೆಯದಕ್ಕೆ ಬೆಳೆಯಲು ಅವಕಾಶವೇ ಇಲ್ಲ. ಲೇಖಕ ತನ್ನ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ಸ್ವಚ್ಛಂದ ವಾಗಿ ಬಳಸಬಹುದಾಗಿದ್ದ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕೂಡ, ಭವಭೂತಿ ವ್ಯಕ್ತಿ ಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಾಣಮಾಡುವುದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಕೆಲವು ಗುಣಗಳ ಅಚ್ಚುಗಳನ್ನಷ್ಟೇ ನಿರ್ಮಿಸಿದ್ದಾನೆ; ಬಹುಶಃ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಲಕ್ಷಣದ ಸಂಪ್ರದಾಯಾನುಸರಣೆ ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಿರಬಹುದು. ಮಕರಂದ ಆಸಕ್ತಿವರ್ಧಕ ಪಾತ್ರವಾಗಬಹುದಾಗಿತ್ತು; ಆದರೆ ಅವನು ಗೌಣಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿರುವುದರಿಂದ ಅವನ ಕಾರ್ಯಗಳು ಘರದೆಯ ಹಿಂದೆಯೇ ನಡೆಯುತ್ತವೆ; ಕಾರ್ಯಕಾಲದಲ್ಲಿ ಈ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ನೋಡು ವುದಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲ. ಕಾಮಂದಕಿ ಕಾಳಿದಾಸನ 'ಮಾಳವಿಕಾಗ್ನಿಮಿತ್ರ'ದ ಪರಿವ್ರಾಜಿಕೆಯ ಪ್ರತಿರೂಪ; ಪ್ರೇಮದೂತಿಯರಾಗಿ ಸಂನ್ಯಾಸಿನಿಯರೂ ಬಳಸಲ್ಪಡ ಬಹುದೆಂದು 'ಕಾಮಸೂತ್ರ'ದಲ್ಲಿಯೂ ಉಕ್ತವಾಗಿದೆ. ಈ ಪ್ರೇಮದ ಸುಖಾಂತ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅವಳು ನಿಜವಾಗಿ ಸೂತ್ರಧಾರಿಣಿಯಾಗಬಹುದಿತ್ತು. ಆದರೆ ಅವಳ ಪಾತ್ರ ಕಾಕತಾಲೀಯ ಆಕಸ್ಮಿಕಗಳಿಂದಲೂ ಭಾವಾವೇಶದಿಂದಲೂ ಹಾಳಾಗಿದೆ. ನಾಟಕದ ಕಡೆಕಡೆಗೆ ಮಾಲತಿ ಮಾಯವಾದಾಗ ದುಸ್ಸಹ ದುಃಖದಲ್ಲಿ ಕಾಮಂದಕಿ ಕುಸಿಯುವುದು ಅವಳ ಸಂನ್ಯಾಸಿನಿಯ ಪಾತ್ರಕ್ಕಾಗಲಿ, ಅಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ನಾಟಕಕಾರ ಅವಳಿಗೆ ನೀಡಿರುವ ಉಲ್ಲಾಸಮಯ ಚಾತುರ್ಯಕ್ಕಾಗಲಿ ಅನುಗುಣವಾಗಿಲ್ಲ. ಈಗಾಗಲೇ ನೋಡಿದಂತೆ ಈ ದೋಷಗಳಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟೋ ಭಾಗ ಕಡಿಮೆಯಾಗಿರುವ 'ಉತ್ತರರಾಮಚರಿತ' ಕೂಡ ಭವಭೂತಿಯ ಬರವಣಿಗೆಯ ಅತಿರೇಕಗಳಿಂದ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಮುಕ್ತವಾಗಿಲ್ಲ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ರಾಮನ ಭಾವವೇನೋ ಪ್ರಾಮಾ ಣಿಕವೂ ಗಾಢವೂ ಆದದ್ದೇ; ಆದರೂ ಅವನ ಕಣ್ಣೀರಿನ ಹಾಗು ಮೂರ್ಛೆಯ ಅತಿರೇಕ, 'ಶೋಕ–ಶಂಕು' ಮತ್ತು 'ಹೃದಯ–ಭೇದನ' ಗಳ ಅವಿರತ ಪ್ರಸ್ತಾಪ, ಇವು ಮಾನವ ಹೃದಯವನ್ನು ಹಿಡಿದು ಅಳ್ಳಾಡಿಸುವ ನಿಜವಾದ ಕರುಣವೆನಿಸುವ ಬದಲು ಒಂದು ಬರಿಯ ತಂತ್ರ ಅಥವಾ ಕಾವ್ಯೋಕ್ತಿಯ ಪ್ರಕಾರದಂತೆ ಭಾಸವಾಗು ತ್ತವೆ. ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಗಳ ಒಂದು ಮಹಾಸಮೂಹವೇ ಇದೆ: ಆದರೆ ರಾಮ, ಸೀತೆ, ವಾಸಂತಿ, ಲವ ಮತ್ತು ಕೆಲಮಟ್ಟಿಗೆ ಜನಕ ಹಾಗು ಚತುರ ಶಿಷ್ಯ ನಾದ ಸೌಧಾತಕಿಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ, ನಿಜವಾದ ಪಾತ್ರಚಿತ್ರಣವೆಂಬುದೇ ಇಲ್ಲದಂತಿದೆ. ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಭವಭೂತಿಯ ಭಾಷೆ ಪ್ರಶಂಸನೀಯವಾಗಿದೆ; ನಾಲ್ಕನೆಯ ಅಂಕ ದಲ್ಲಿ ಮತ್ತು 'ಗರ್ಭನಾಟಕ' ದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಸಂಭಾಷಣೆ ಭವಭೂತಿಯ ವಿಜಯೋತ್ಸ ವವೇ ಸರಿ. ಆದರೂ ಆಡಂಬರದ ಗದ್ಯಪದ್ಯಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಭವಭೂತಿಯ ವ್ಯಾಮೋಹ ಎಷ್ಟೋ ಸಲ ಒಳನುಗ್ಗಿಯೇ ಬಿಡುತ್ತದೆ. ಮೊದಲನೆಯ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಸೀತೆಗೆ ಕೊಟ್ಟಿರುವ ಭಾರವಾದ ಗದ್ಯಭಾಷಣ ಮತ್ತು ಆರನೆಯ ಅಂಕದ ವಿಷ್ಕಂಭದಲ್ಲಿ ವಿಧ್ಯಾಧರ-ದಂಪತಿಗಳ ಅಲಂಕಾರಮಯ ಭಾಷೆ ನಾಟಕವಿಧಾನದ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಕ್ಷಮಾರ್ಹವಲ್ಲ.

ನಿಜವಿಷ್ಟೇ :—ಕಾವ್ಯಕಲೆಯ ಜೀವಜೀವಾಳವಾದ ಆತ್ಮಸಂಯಮದ ಕೊರತೆ ಭವಭೂತಿಗಿದೆ.[11] ಉಕ್ತಿರಚನೆ, ನಿರೂಪಣೆ, ವರ್ಣನೆ ಹಾಗು ರಸಭಾವಪ್ರತಿಪಾದನೆ—ಎಲ್ಲದರಲ್ಲಿಯೂ ಭವಭೂತಿ ಮೈಮರೆತು ಪರವಶನಾಗುತ್ತಾನೆ. ತನ್ನ ರಚನೆಯಿಂದ ದೂರವಾಗಿ ತಟಸ್ಥನಂತೆ ತಾನು ನಿಲ್ಲಲಾರ; ಆದರೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠವಾದ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ ಮತ್ತು ತಟಸ್ಥವೃತ್ತಿಗಳು ಅತ್ಯಂತ ಅಗತ್ಯ. ಭವಭೂತಿ ತನ್ನ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ತಾನೇ ಅಡ್ಡ ಬರುತ್ತಾನೆ. ಸ್ವಪ್ರಶಂಸೆಯಲ್ಲೂ ತತ್ಪರನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಭವಭೂತಿಯ 'ಸ್ವಪ್ರತಿಷ್ಠೆ' ಎಂಬುದೇ ಇದು. ತನ್ನ 'ಮಾಲತೀಮಾಧವ' ದಲ್ಲಿ ಅವನು ಒಳ್ಳೆಯ ನಾಟಕದ ಗುಣಗಳನ್ನು ಹೇಳಿಕೊಂಡಿರುವುದರ ಮೇಲಿಂದ ಅವು ತನ್ನ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಮೂಡಿಬಂದಿವೆಯೆಂಬುದನ್ನು ಸೂಚಿಸಿದಂತಿದೆ.[12] ಅವನು ತನ್ನ ಪಾತ್ರಸಂವಿಧಾನವನ್ನು ಹೊಗಳಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ತನ್ನ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಸರಿದೊರೆಯಾದ ರಮಣೀಯ ಹಾಗು ಅದ್ಭುತ ನಾಟಕ ಮತ್ತೆಲ್ಲಿಯೂ ಸಿಗಲಾರದು ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ.[13] ತನ್ನ ಘನ ವಾಕ್ಪಟುತನವನ್ನು ಎಷ್ಟು ವರ್ಣಿಸಿಕೊಂಡರೂ ಅವನಿಗೆ ಬೇಸರವಿಲ್ಲ.[14] 'ಉತ್ತರರಾಮಚರಿತ'ದಲ್ಲಿ ಕೂಡ ವಾಸಂತಿಯ ಭಾವಾವೇಗ ಮತ್ತು ಮೂರ್ಛೆ ಅವನಿಗೆ ತನ್ನ ಪದ್ಯರಚನಾಕೌಶಲ ಮತ್ತು ರಸಪ್ರತಿಪಾದನ ಚಾತುರ್ಯಗಳನ್ನು ಹೊಗಳಿಕೊಳ್ಳಲು ಒಂದು ನೆವವಾಗುತ್ತವೆ.[15] ಅಲ್ಲದೆ 'ಅಬ್ಬಾ ಎಂತಹ ಸೊಬಗಿನ ಸಂವಿಧಾನ!' ಎಂಬ ವಾಸಂತಿಯ ಉದ್ಗಾರ ಹಾಗು ಅದರ ಮುಂದಿನ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ಬರುವ 'ಕರುಣರಸ'ವೇ ಜೀವನದಲ್ಲೆಲ್ಲ ಸರ್ವವ್ಯಾಪಿಯೂ ಪ್ರಧಾನವೂ ಆದುದು' ಎಂಬ ಹೇಳಿಕೆಗಳು ಆಯಾ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಎಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ಸಂಗತವಾಗಿಯೋ ಅಷ್ಟೇ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಭವಭೂತಿ ತನ್ನ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ

---

11 ನೋಡಿ: ನನ್ನ 'ಉತ್ತರರಾಮಚರಿತೆ' ಪೀಠಿಕೆ.

12 ಹೋಲಿಸಿ: ಭೂಮ್ನಾ ರಸಾನಾಂ ಗಹನಾಃ ಪ್ರಯೋಗಾಃ
ಸೌಹಾರ್ದಹೃದ್ಯಾನಿ ವಿಚೇಷ್ಟಿತಾನಿ ।
ಔದ್ಧತ್ಯಮಾಯೋಜಿತಕಾಮಸೂತ್ರಂ
ಚಿತ್ರಾ ಕಥಾ ವಾಚಿ ವಿದಗ್ಧತಾ ಚ ॥ ಮಾ. ಮಾ. I.4.

13 ಹೋಲಿಸಿ: ಅಹೋ ಸರಸರಮಣೀಯತಾ ಸಂವಿಧಾನಕಸ್ಯ. ಮಾ. ಮಾ. IV *13* ff.
ಅಸ್ತಿವಾ ಕುತಶ್ಚಿದೇವಂಭೂತಮದ್ಭುತಂ ವಿಚಿತ್ರರಮಣೀಯೋಜ್ಜ್ವಲಂ ಪ್ರಕರಣಮ್ ।
ಮಾ. ಮಾ. X.23 ff.

14 ಹೋಲಿಸಿ: ವಶ್ಯವಾಚಃ ಕವೇರ್ವಾಕ್ಯಮ್... ಮ. ವೀ. ಚ. I. *4* ;
ಭವಭೂತಿಃ... ಸ್ವಕೃತಿಮ್ ಏವಂಗುಣಭೂಯಸೀಮ್ ಅಸ್ಮಾಕಂ ಹಸ್ತೇ
ಸಮರ್ಪಿತವಾನ್. ಮಾ. ಮಾ. ಪ್ರಸ್ತಾವನೆ:
ಯಂ ಬ್ರಹ್ಮಾಣಮಿಯಂ ದೇವೀ ವಾಗ್ವಶ್ಯೇವಾನುವರ್ತತೇ. ಉ. ರಾ. ಚ, I. *2*

15 ಹೋಲಿಸಿ: ಸ್ಥಾನೇ ವಾಕ್ಯನಿವೃತ್ತಿರ್ಮೋಹಶ್ಚ. ಉ. ರಾ. ಚ. III *26*. ff.

ತಾನೇ ಅಡ್ಡಬರುವುದನ್ನೂ ನಿದರ್ಶಿಸುತ್ತವೆ.[16] ಭವಭೂತಿ ಸರಸ್ವತಿಯ ಪ್ರಭುವಾದ ಬ್ರಹ್ಮದೇವನೊಂದಿಗೆ ಇಲ್ಲವೆ ವಾಲ್ಮೀಕಿಯೊಂದಿಗೆ ತನ್ನನ್ನು ಹೋಲಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದಾನೆಂದು ನಾನು ಸೂಚಿಸಲು ಮುಂದಾಗಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ 'ಉತ್ತರರಾಮಚರಿತ'ದ ಪ್ರಸ್ತಾವನಾಪದ್ಯ ಎರಡರ್ಥಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಳ್ಳಬಹುದು;[17] ಮತ್ತು ವಾಲ್ಮೀಕಿ ಬರೆದನೆನ್ನಲಾದ 'ಗರ್ಭನಾಟಕ', ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಭವಭೂತಿಯಿಂದಲೇ ರಚಿತವಾಗಿದೆ. ದೇವತೆಗಳ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ವಿನೀತನೂ ಭಕ್ತಿಪೂರ್ಣನೂ ಆಗಿರುವಷ್ಟು ಧರ್ಮಶ್ರದ್ಧೆ ಭವಭೂತಿಯಲ್ಲಿದೆ; ವಾಲ್ಮೀಕಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ಅವನ ಭಕ್ತಿಯಂತೂ ಸುವ್ಯಕ್ತವೇ ಆಗಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅವನ ಹೇಳಿಕೆಗಳನ್ನು ಅತಿಯಾಗಿ ಭೇದಿಸಿ ಕವಿಯ ಗರ್ವವನ್ನಲ್ಲಿ ಕಂಡುಹಿಡಿಯಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವೇನೂ ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ ಇಷ್ಟು ಮಾತ್ರ ನಿಸ್ಸಂಶಯ—ಭವಭೂತಿ ತನ್ನ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಅಹಂಭಾವ ಸುಳಿಯುವುದನ್ನು ತಪ್ಪಿಸಲಾರದಷ್ಟು ಆತ್ಮಪ್ರಶಂಸೆ, ಆತ್ಮ ಪ್ರತಿಷ್ಠೆಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದವನು. ಅವನ ಪುನರುಕ್ತಿಗಳು ಕೂಡ ಅವನ ಆತ್ಮಾಭಿಮಾನದ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಗಳೇ ಎನ್ನಬಹುದು. ಲೇಖಕನೊಬ್ಬನು ತನ್ನ ಹಿಂದಿನ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿನ ಇಡಿ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು, ಪದ್ಯಖಂಡಗಳನ್ನು, ವಾಕ್ಯಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲವೆ ವಾಕ್ಯಖಂಡಗಳನ್ನು ಮುಂದಿನ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಪುನರುಕ್ತಿ ಮಾಡುತ್ತಾನೆಂದರೆ ಅವನಿಗೆ ಸ್ವರಚನೆಯ ಮೋಹ ಅತಿಯೆಂದೇ ಅರ್ಥ.[18]

ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ವಿಮರ್ಶೆ ಕೂಡ ಅವನ ನಾಟಕಕಲೆಯನ್ನು ಕುಗ್ಗಿಸುವ ಕೆಲವೊಂದು ಅಂಶಗಳನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸಿದೆ:— (ಅ) ರಸಗಳ ಅತಿವಿಸ್ತಾರ ಮತ್ತು ರಂಗಸ್ಥಲದಲ್ಲಿ ಕ್ರಿಯೆಯ ಅಭಾವ, (ಬ) ಸುಕುಮಾರಿಯರಾದ ಹೆಂಗಸರು ಕೂಡ ಗಂಟಲೊಡೆಯುವ, ನಾಲಿಗೆ ಹಿಂಡುವ, ಉದ್ದುದ್ದ ಭಾಷಣಗಳನ್ನು ಬಿಗಿಯುವಂತೆ ಮಾಡಿಸುವ ಆಡಂಬರದ, ಅತಿಭಾರದ ಕ್ಲಿಷ್ಟ ಶಬ್ದರಚನೆ, ಮತ್ತು (ಕ) ಪ್ರಣಯಿಗಳ ವರ್ಣನೆಯಲ್ಲಿ ಮೂರ್ಛೆ, ಆತ್ಮಹತ್ಯಾಪ್ರಯತ್ನ ಮುಂತಾದ ತಂತ್ರಗಳ ಪದೇ ಪದೇ ಪ್ರಯೋಗ. ಈ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ನಿಜಾಂಶವಡಗಿರುವುದು ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕದ ಮಹಾಕವಿಗಳಾದ ಭಾಸ, ಕಾಳಿದಾಸ, ಶೂದ್ರಕ ಮುಂತಾದವರ ಕೃತಿಗಳೊಡನೆ ಭವಭೂತಿಯ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಹೋಲಿಸಿದಾಗ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ.

---

16. ಹೋಲಿಸಿ: ಅಹೋ ಸಂವಿಧಾನಕಮ್—
ಏಕೋ ರಸಃ ಕರುಣ ಏವ ನಿಮಿತ್ತಭೇದಾದ್
ಭಿನ್ನಃ ಪೃಥಕ್ ಪೃಥಗಿವಾಶ್ರಯತೇ ವಿವರ್ತಾನ್. ಉ. ರಾ. ಚ. III. 47.

17 ಯಂ ಬ್ರಹ್ಮಾಣಮಿಮಂ ದೇವೀ ವಾಗ್ ವಶ್ಯೇವಾನುವರ್ತತೇ...

18 ತೋದರ ಮಲ್, 'ಮಹಾವೀರಚರಿತ', (ಸಂಪಾದಿತ), ಭವಭೂತಿಯ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲ ಬರುವ ಪುನರುಕ್ತಿಗಳ ಸಮಗ್ರ ಪಟ್ಟಿಯನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ; ನೋಡಿ—ಪೀಠಿಕೆ, ಪು. X-XIII.

ಆದರೆ ಭವಭೂತಿಯ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ನಾವು ಕಂಡ ಎಷ್ಟೋ ಅಂಶಗಳು ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕದ ಸಾಮಾನ್ಯ ಲಕ್ಷಣಗಳೇ ಆಗಿವೆ. ಅಲಂಕಾರಗಳ ಚೆಲುವನ್ನರಳಿಸುವ ನಾಟಕಶೈಲಿ; ಭಾವಾತಿರೇಕ; ಕಥಾಭಿತ್ತಿಯ ಅತಿವಿಸ್ತೃತ ವೈಶಾಲ್ಯ ಮತ್ತು ಪಾತ್ರ ಗಳ ಬಾಹುಲ್ಯ; ಕ್ರಿಯೆಗಿಂತ ರಾಗಾವೇಶದ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯ ಪ್ರಾಬಲ್ಯ; ತಾಕಲಾಟದ ರೋಮಾಂಚಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಯಾಗಿ ಕೋರೈಸುವ ಭಾವಾವಿಷ್ಟ ಪರಿಣಾಮವನ್ನುಂಟು ಮಾಡುವುದಕ್ಕೆ ಅನುಕೂಲಿಸುವಂತಹ ಕಥಾಸಂವಿಧಾನ: ಇವೆಲ್ಲ ಬಹಳಷ್ಟು ನಾಟಕ ರಚನೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಕಾಣಬರುವ ಅಂಶಗಳು; ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿರುವುದು ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವೇ ಹೊರತು ಗುಣಧರ್ಮದಲ್ಲಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಭವಭೂತಿಯ ಅತಿರೇಕಗಳಿಗೆ ಸೂಕ್ತ ವಿವರಣೆ ಅವಶ್ಯ. ನನ್ನ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಲ್ಲಿ ಆ ವಿವರಣೆ ಅಂಶತಃ ಕವಿಯ ಸ್ವಂತ ಮನೋಧರ್ಮದಲ್ಲಿ ಮತ್ತ ಅಂಶತಃ ಅವನ ಕಾಲದ ವಿಚಾರ ಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಸಿಗುತ್ತದೆ. ಸ್ವಭಾವತಃ ತುಂಬಾ ಸಂವೇದನಾಶೀಲನೂ ಭಾವಾವೇಶ ಪರನೂ ಆಗಿದ್ದ ಭವಭೂತಿ ತನ್ನ ಊರ ಜನರಿಂದಲೇ, ಬಂಧುಗಳಿಂದಲೇ, ಪರಿಚಿತ ರಿಂದಲೇ ತನ್ನ ಕಾವ್ಯಕ್ರಿಯೆಯ ಬಗೆಗೆ ಒದಗಿದ ವಿರೋಧದ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಮನಸ್ಸಿನ ಆಘಾತವನ್ನು ಅನುಭವಿಸಿರಬೇಕು. ಗಣ್ಯರ ಸಹಾಯ, ರಾಜಾಶ್ರಯ—ಒಂದೂ ಲಭಿಸದಿದ್ದುದು ಅವನ ಒಳತೋಟ ಮತ್ತು ಬೇಗುದಿಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಿರಬಹುದು. ಇಷ್ಟಾದರೂ ತನ್ನ ಕಾವ್ಯಶಕ್ತಿಯ ಬಗೆಗೆ ಅವನಿಗಿದ್ದ ವಿಶ್ವಾಸವೇ ಅವನು ತನ್ನ ವಂಶಪರಂಪರಾಗತವಾದ ವೇದಾಧ್ಯಯನ ಮತ್ತು ಪೌರೋಹಿತ್ಯದ ಜೀವನಕ್ರಮ ವನ್ನು ದಿಟ್ಟತನದಿಂದ ಬಿಟ್ಟುಕೊಡುವಂತೆ ಮಾಡಲು ಅವನಿಗೆ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ನೀಡಿದೆ. ತನ್ನ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳಿಗೆ ಸ್ವಚ್ಛಂದವಾದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಲು ಮತ್ತು ಉಕ್ಕೇರುತ್ತಿದ್ದ ತನ್ನ ಪ್ರಕ್ಷುಬ್ಧ ಭಾವನೆಗಳಿಗೆ ಒಂದು ಹೊರಗಿಂಡಿಯನ್ನು ಒದಗಿಸಲು ಅವನಿಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಬಹುಶಃ ಏಕೈಕ ಕ್ಷೇತ್ರವಾಗಿತ್ತು. ಪ್ರಾಯಃ ಅವನ ಭಾವಾತಿರೇಕಗಳೆಲ್ಲ ಆ ಮಾನಸಿಕ ಸನ್ನಿವೇಶದ ಪರಿಣಾಮಗಳೇ. ಅತ್ತ ಅವನ ಯುಗದ ಕಾವ್ಯವಿಚಾರಗಳು ಕೂಡ ಪ್ರತಿಭೆ ಮತ್ತು ರಸಭಾವಗಳಿಗೆ ಸಮ ತೂಕವಿರುವಂತೆ ಸರಲ ರಮಣೀಯ ಭಾಷಾಮಾಧ್ಯಮವನ್ನು ಮೆಚ್ಚುತ್ತಿದ್ದ ಹಿಂದಿನ ಯುಗದ ಭಾವನೆಗಳಿಗೆ ವ್ಯತಿರಿಕ್ತವಾಗಿ, ಅತಿಪರಿಷ್ಕೃತವೂ ಅಲಂಕೃತವೂ ಆದ ಅತಿಶ ಯೋಕ್ತಿಶೈಲಿಯ ಕಡೆಗೆ ವಾಲುತ್ತಿದ್ದಂತೆ ತೋರುತ್ತವೆ. ತನ್ನ ಯುಗದ ಈ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಗಳನ್ನು ವಿರೋಧಿಸಲಾರದ ಭವಭೂತಿ ತನ್ನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಅವನ್ನು ಅನುಸರಿ ಸಿರುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯಿದೆ. ರಂಗಪ್ರಯೋಗಗಳಿಗೆ ಅನ್ವಯಿಸುವ ಇನ್ನೊಂದು ಅಂಶವೂ ಇದೆ. ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುವ ಕಲೆ ಮತ್ತು ರಂಗ ಸಜ್ಜಿಕೆಗಳ ವಿಧಾನಗಳು ಈ ವೇಳೆಗೆ, ಎಂದರೆ ಕ್ರಿ.ಶ. ಏಳನೆಯ ಶತಮಾನದ ವೇಳೆಗೆ, ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ತಂತ್ರ ಹಾಗು ಪ್ರಯೋಗಸಾಧನಗಳ ಆಕಾರವನ್ನು ತಳೆದಾಗಿತ್ತೆಂದು ಊಹಿಸಲು ಅವಕಾಶವಿದೆ. ಭಾವಾವೇಶದ ಅಭಿನಯಾತಿರೇಕ ಬಹುಶಃ ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನತೆಯ ಅಭಿರುಚಿಗೆ ಒಂದು ರಿಯಾಯಿತಿಯಾಗಿತ್ತು; ಜಾತ್ರೆಗಳಲ್ಲಿ ಬಯಲು ನಾಟಕಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ನೋಡಲು ಬರುತ್ತಿದ್ದ ಕ್ರೀಡಾಮನೋವೃತ್ತಿಯ ಜನ

ಸಮೂಹಗಳು ಅದನ್ನೇ ಅಪೇಕ್ಷಿಸುತ್ತಿದ್ದವು. ಮೇಲಿಂದ ಮೇಲೆ ಬರುವ ದುಃಖಿತ ಪಾತ್ರಗಳ 'ಮೂರ್ಛೆ' ಮತ್ತು 'ಎಚ್ಚರ' ಪ್ರಾಯಶಃ ಶೋಕರಸವನ್ನು ರಂಗ ಭೂಮಿಯಮೇಲೆ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವ ಒಂದು ನಟಸಂಪ್ರದಾಯವಾಗಿದ್ದಿರಬೇಕು; ಶೋಕದ ಘನೀಭೂತ ಒತ್ತಡವನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಲ್ಲಿ ಪಡಿಮೂಡಿಸಲು ಇದರ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿದ್ದಿರ ಬೇಕು. ಈ ರೀತಿಯ ಪ್ರಯೋಗತಂತ್ರವನ್ನು ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿಟ್ಟರೆ, ಲವನ ಜೃಂಭಕಾಸ್ತ್ರ ಗಳ ಪ್ರಯೋಗ ಮತ್ತು ಚಂದ್ರಕೇತುವಿನ ಸೈನ್ಯದ ಮೇಲೆ ಅದರಿಂದಾಗುವ ಸಮ್ಮೋಹನಪ್ರಭಾವಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವಾಗ ಅಸ್ತ್ರಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸಲು ಒಂದು ನಟವೃಂದವೂ ಸೈನ್ಯವನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸಲು ಇನ್ನೊಂದು ನಟವೃಂದವೂ ರಂಗಸ್ಥಲದ ಮೇಲೆ ಬರುತ್ತಿದ್ದರೆಂದೂ, ಅಸ್ತ್ರಪ್ರಯೋಗ ಹಾಗು ಸಮ್ಮೋಹನಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ತಮ್ಮ ನಾಟ್ಯಾಭಿನಯಗಳಿಂದ ಅವರು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಿದ್ದರೆಂದೂ ನಾವು ಊಹಿಸಲು ಸಾಕಷ್ಟು ಅವಕಾಶವಿದೆ. ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಈ ಬಗೆಯ ವಿಧಿವಿಧಾನಗಳು ಆಳುತ್ತಿದ್ದಾಗ, ನಾಟಕಕಾರರು ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳ ರಂಗಪ್ರತಿಗಳನ್ನು ಅವಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಬರೆಯತೊಡಗಿದರೆಂದೂ, ಅವಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾದ ರಂಗ ಸೂಚನೆಗಳನ್ನೂ ಅಭಿನಯ ಸೂಚನೆಗಳನ್ನೂ ನಾಟಕಗಳು ಒಳಗೊಳ್ಳುವಂತೆ ಮಾಡಿದರೆಂದೂ ಊಹಿಸಲು ಬರುವಂತಿದೆ. ಸಂಸ್ಕೃತನಾಟಕದ ನಿರ್ದೇಶನ ಪರಂಪರೆ ಕೇವಲ ದೋಷಪೂರ್ಣ ರಂಗಪ್ರತಿಯ ಹಾಗು ಅವಾಸ್ತವಿಕ ರಂಗ ಭೂಮಿಯ ಪರಿಣಾಮವೇನೂ ಅಲ್ಲ. ಅಂದಿನ ಯುಗದ ಮೌಲ್ಯಗಳಿಂದಲೂ ವಿಧಿವಿಧಾನಗಳಿಂದಲೂ ಅದು ನಿಯಂತ್ರಿತವಾಗಿದೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕದ, ಮತ್ತು ವಿಶೇಷತಃ ಭವಭೂತಿಯ ನಾಟಕಗಳ ಅರ್ಥಗ್ರಹಣೆ ಹಾಗು ವಿಮರ್ಶೆಗಳಿಗೆ ಇದು ಸರಿಯಾದ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವನ್ನು ಒದಗಿಸುವುದೆಂದು ನಾನು ಆಶಿಸುತ್ತೇನೆ.[19]

ಭವಭೂತಿಯ ಪದ್ಯಕಾವ್ಯ

ಮೇಲ್ನೋಟಕ್ಕೆ ಕೂಡ ಎದ್ದುಕಾಣುವ ಭವಭೂತಿಯ ರಚನೆಯಲ್ಲಿನ ದೋಷ ಗಳು ಅವನ ಕಾವ್ಯಕಲೆಯ ಗುಣಗಳನ್ನು ಹೇಗೂ ಮರೆಮಾಚಲಾರವು; ಕೆಲವು ಅಂಶಗಳಲ್ಲಿ ಅವು ಅಸಾಧಾರಣವಾಗಿವೆ.

ಅವನು ತನ್ನ ವಾಕ್ಪ್ರಭುತ್ವವನ್ನು ಹೊಗಳಿಕೊಳ್ಳುವಂತೆ ಕಂಡರೆ, ಆ ಹೊಗಳಿಕೆಯೇನೂ ಅಕಾರಣವಾದದ್ದಲ್ಲ. ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಅಪರಿಚಿತ ಪದದ ಅಥವಾ ಪದಾವಲಿಯ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಅವನಿಗೆ ವ್ಯಾಮೋಹವಿದೆಯಾದರೂ ಭವಭೂತಿಯ

---

19 ನೋಡಿ—ನನ್ನ 'ಉತ್ತರರಾಮಚರಿತ', ಪೀಠಿಕೆ, ಪು. 140–142; ಇಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ವಿವರಗಳು ಬರುತ್ತವೆ. ಇವನ್ನೂ ನೋಡಿ—ನನ್ನ 'ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕ', ಕರ್ನಾಟಕ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಧಾರವಾಡ, 1975; ಪು. 93–95; ನನ್ನ 'ಭರತನಾಟ್ಯಮಂಜರೀ', ಭಂಡಾರಕರ್ ಓರಿಯಂಟಲ್ ಇನ್‌ಸ್ಟಿಟ್ಯೂಟ್, ಪೂನಾ, 1975; ಪುಟಗಳು xcii-cviii.

ಪದಪ್ರಯೋಗ ತುಂಬಾ ಪ್ರಭಾವಶಾಲಿಯಾದುದು. ಅವನ ಭಾಷೆ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಅಲಂಕೃತವೂ ಪ್ರೌಢವೂ ಆಗಿದೆ; ಆದರೂ ಅದರ ಶ್ರೀಮಂತಿಕೆ ಹಾಗು ಉದಾತ್ತತೆಯನ್ನು ಮೆಚ್ಚದೆ ಇರುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನೋಡಿದಾಗ ಅವನ ಭಾಷೆಯ ಸರಲತೆ ಹಾಗು ಸಹಜ ಓಟದ ಅನೇಕ ಗಮನಾರ್ಹ ನಿದರ್ಶನಗಳು ನಮಗೆ ಕಾಣತೊಡಗುತ್ತವೆ: ಲವ, ವಾಲ್ಮೀಕಿ-ಆಶ್ರಮದಲ್ಲಿನ ಶಿಷ್ಯರು ಹಾಗು ಅತಿಥಿಗಳ ನಡುವೆ ಸಂಭಾಷಣೆಗೆ ಬಳಸಲಾಗಿರುವ ಭಾಷೆ, 'ಗರ್ಭನಾಟಕ'ದಲ್ಲಿನ ಸಂವಾದಶೈಲಿ (ಇವೆರಡೂ 'ಉತ್ತರರಾಮಚರಿತ' ದಲ್ಲಿಯ ನಿದರ್ಶನಗಳು) ಇವನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಬಹುದು. ಇದರ ತಾತ್ಪರ್ಯವಿಷ್ಟೆ: ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಸಮಾಸಭೂಯಿಷ್ಠವೂ ಪ್ರೌಢವೂ ಆದ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಳಸುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಪ್ರಬಲವಾಗಿರುವ ಮತ್ತು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ವಿದಗ್ಧ ಶೈಲಿಯನ್ನೇ ಅನುಸರಿಸುವ ಈ ಕವಿ ಅಷ್ಟೇ ಪ್ರಭಾವಪೂರ್ಣವಾದ ಸರಲಭಾಷೆಯನ್ನೂ ಬರೆಯಬಲ್ಲನು. ಇದು ಕವಿಗೆ ಭಾಷೆಯ ಮೇಲಿರುವ ಪ್ರಭುತ್ವದ ಒಂದು ನಿಶ್ಚಿತ ಕುರುಹು; ಅವನು ಭಾಷೆಯನ್ನು ತನ್ನ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳುವಂತೆ ರೂಪಿಸಿ ಎರಕ ಮಾಡಬಲ್ಲನು. ಭಾರವಾದ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಅವನು ಬಳಸುವಾಗಲೂ ಕೆಲವೊಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನು ಸಾಧಿಸಬಲ್ಲ ಅವನ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಗಣನಾರ್ಹವಾಗಿದೆ. ನದಿಯ ದಡದ ಮರಗಳಲ್ಲಿನ ಪಾರಿವಾಳಗಳ ಮಂದ ಕೂಜನವನ್ನು ಬರಿಯ ಶಬ್ದಗಳಲ್ಲೇ ಅವನು ಸೆರೆಹಿಡಿಯಬಲ್ಲನು;[20] ಹಾಗೆಯೇ ಒಂದು ಬಿಲ್ಲಿನ ಟಂಕಾರವನ್ನೂ, ಅದರ ಕಿರುಗಂಟೆಗಳ ಟಣತ್ಕಾರವನ್ನೂ ನುಡಿಗಳಲ್ಲೇ ಮಾರ್ದನಿಸಬಲ್ಲನು.[21] ಇಂತಹ ಅರ್ಥವ್ಯಂಜಕ ಧ್ವನಿ ಮತ್ತು ಅನುರಣನ ಧ್ವನಿಗಳ ಸೃಜನಶಕ್ತಿಯಲ್ಲದೆ ಭವಭೂತಿಗಿರುವ ವಿಶಿಷ್ಟ ನೈಪುಣ್ಯವನ್ನು ನಾವು ಕಾಣುವುದು ಅವನು ತನ್ನ ಸಾಹಿತ್ಯಭಾಷೆಯನ್ನು ವಸ್ತುವ್ಯಂಜಕವಾಗಿ ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ವಿಶಿಷ್ಟ ರಸವ್ಯಂಜಕವಾಗಿಯೂ ಭಾವವ್ಯಂಜಕವಾಗಿಯೂ ಬಳಸುವಾಗ! ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಲವ ಚಂದ್ರಕೇತುವನ್ನು ಎದುರಿಸಿ ದ್ವಂದ್ವಯುದ್ಧಕ್ಕೆ ನಿಂತಾಗ ಅಂತರಂಗಪ್ರೀತಿಗೂ ವೀರನ ರೌದ್ರ ಸಾಹಸೋತ್ಸಾಹಕ್ಕೂ ಉಂಟಾಗುವ ಘರ್ಷಣೆಯನ್ನು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇದನ್ನು ವರ್ಣಿಸುವ ಪದ್ಯದ[22] ಬಂಧ ಹೇಗೆ ಸಂಘಟಿತವಾಗಿದೆಯೆಂದರೆ ಪ್ರಥಮಾರ್ಧದ ಮೃದುವ್ಯಂಜನಗಳೂ ಅನುಪ್ರಾಸಗಳೂ ಪ್ರೀತಿ-ಸಂತೋಷಗಳ ಮನೋಭಾವವನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸುತ್ತವೆ; ಅದೇ ಪದ್ಯದ ಉತ್ತರಾರ್ಧ ಪರುಷಾಕ್ಷರಗಳಿಂದಲೂ ಸಂಯುಕ್ತಾಕ್ಷರಗಳಿಂದಲೂ ನಿಬಿಡವಾಗಿ ವೀರನ ಉತ್ಸಾಹಭಾವವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೇ

---

20 ಉ.ರಾ.ಚ. II 9d : 'ಕೂಜತ್ ಕ್ಲಾಂತಕಪೋತ ಕುಕ್ಕುಟಕುಲಾಃ ಕೂಲೇ ಕುಲಾಯದ್ರುಮಾಃ

21 ಉ.ರಾ.ಚ. VI.I ab ;

ರಣತ್ಕರಣ ಝಂಝಣತ್ ಕ್ವಣಿತಕಿಂಕಿಣೀಕಂ ಧನುಃ ।
ಧ್ವನದ್ ಗುರುಗುಣಾಟನೀಕೃತ ಕರಾಲಕೋಲಾಹಲವ್ ॥

22 ಉಕ್ತ ಸ್ಥಲ ನೋಡಿ.

ಭವಭೂತಿಯ ಮೊದಲ ನಾಟಕದ ಒಂದು ಪದ್ಯ ಪರಶುರಾಮನನ್ನು ರಾಮನು ಎದುರಿಸುವಾಗ ಅವನ ವೀರೋತ್ಸಾಹದಂತೆ ಸೀತೆಯ ಸಾಮೀಪ್ಯದ ಫಲವಾಗಿ ಅವನ ಗಾಢಪ್ರೇಮವನ್ನೂ ಏಕಕಾಲಕ್ಕೆ ಒಡಮೂಡಿಸುತ್ತದೆ.[23]

ಕಾವ್ಯನೈಪುಣ್ಯ ಮತ್ತು ವಾಕ್ಪ್ರಭುತ್ವದ ಇನ್ನೊಂದು ಹೆಗ್ಗುರುತೆಂದರೆ ವಿವಿಧ ಛಂದಸ್ಸುಗಳನ್ನು ಬಳಸಲು ಲೇಖಕರಿಗಿರುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವೇ ಸರಿ. ಅವನ ಮೊದಲ ನಾಟಕದ ಆರಂಭದಿಂದಲೇ ಭವಭೂತಿ ಸಮಾನವಾದ ಅನಾಯಾಸದಿಂದ ಬಗೆ ಬಗೆಯ ಛಂದೋಬಂಧಗಳನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಾನೆ. 'ಮಾಲತೀಮಾಧವ' ದಲ್ಲಿ ಅವನು ಬಹು ಕ್ವಚಿತ್ತಾಗಿ ಪ್ರಯುಕ್ತವಾಗುವ 'ದಂಡಕ' ವೆಂಬ ಛಂದಸ್ಸನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿದ್ದಾನೆ.[24] ಅಸಾಮಾನ್ಯ ದೀರ್ಘಸಮಾಸಗಳ ಪದ್ಯಬಂಧ ಮತ್ತು ಭವಭೂತಿಯ ಭಾರವಾದ ಶಬ್ದಪುಂಜ ಎರಡೂ ಕೂಡಿ ವರ್ಣಿತ ವಿಷಯವಾದ 'ತಾಂಡವ' ನೃತ್ಯದ ನಾದ ಹಾಗು ಆರ್ಭಟಗಳಿಗೆ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಒಪ್ಪುವ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಸಾಧಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಕನಿಷ್ಠಪಕ್ಷ ಅದಾದರೂ ಒಂದು ತಕ್ಕ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿದೆ. ಭವಭೂತಿಯ ಛಂದಃಪ್ರಯೋಗ–ಪ್ರಭುತ್ವ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ನಮಗೆ ಕಾಣಬರುವುದು 'ಉತ್ತರರಾಮ ಚರಿತ' ದಲ್ಲಿ; ಇಲ್ಲಿ ಒಂದು ಛಂದೋವಿಶೇಷವನ್ನು ಆಯ್ಕೆಮಾಡುವಾಗ ಒಂದು ರಸ ವಿಶೇಷವನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಂಜಿಸಲು ಅಗತ್ಯವಾದ ಔಚಿತ್ಯದೃಷ್ಟಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದೆ.[25] ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ 'ಹರಿಣೀ' ವೃತ್ತದ ಬಳಕೆ, ಮತ್ತು ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿ ಮೂವತ್ತಕ್ಕೆ ಕಡಿಮೆಯಲ್ಲದಷ್ಟು 'ಶಿಖರಿಣೀ' ವೃತ್ತಗಳ ಬಳಕೆ, ಅವನಿಗೆ ವೃತ್ತಲಕ್ಷಣದ ಸೂಕ್ಷ್ಮಜ್ಞಾನವನ್ನು ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಭಾವವನ್ನು ಧ್ವನಿಸಲು ಛಂದೋಲಯಕ್ಕಿರುವ ಶಕ್ತಿಯನ್ನೂ ನಿದರ್ಶಿಸುತ್ತದೆ. 'ಶಿಖರಿಣಿ'ಗೆ ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾದ ಒಂದು ಜೋಗುಳದಂತೆ ನಿದ್ದೆ ಬರಿಸುವ ನಾದ ಮತ್ತು ಯತಿ ಹಾಗು ವಿಲಂಬಿತ ಚಲನೆಯಿದೆ; ಎಚ್ಚರಿಕೆಯಿಂದ ಅದನ್ನು ಬಳಸಿದಾಗ ಅದು ಮಂದಮಂದವಾಗಿ ಮುಂಬರಿವ ಸಂತೋಷವನ್ನು ಇಲ್ಲವೆ ಹೃದಯವನ್ನು ಕರಗಿಸುವ ಕರುಣರಸವನ್ನು ಧ್ವನಿಸಬಲ್ಲದು; ಈ ಎರಡೂ ತುಂಬಾ ಮನಮುಟ್ಟುವ ರಸಗಳಾಗಿವೆ. ಭವಭೂತಿ ಇದನ್ನು ಎಷ್ಟೊಂದು ಪರಿಣಾಮಕಾರಕವಾಗಿ ಬಳಸಿದ್ದಾನೆಂದರೆ ಮುಂದಿನ ಲಕ್ಷಣಕಾರನೊಬ್ಬನು ಈ ಬಗ್ಗೆ ಅವನಿಗೆ ಪ್ರಶಂಸೆಯ ಪರಾಕಾಷ್ಠೆಯನ್ನು ಸಲ್ಲಿಸಿದ್ದಾನೆ.[26]

---

23 ಮ.ವೀ.ಚ. II *22*, ಮತ್ತು ಇದನ್ನು ಹೋಲಿಸಿ—ಮ.ವೀ.ಚ. II *33*, ಇಲ್ಲಿ ಮೊದಲ ಮೂರು ಸಾಲುಗಳು ವೀರಭಾವವನ್ನೂ ಲಲಿತವರ್ಣಗಳಿಂದ ಘಟಿತವಾದ ನಾಲ್ಕನೆಯದು ಭಕ್ತಿಭಾವವನ್ನೂ ಧ್ವನಿಸುತ್ತವೆ.

24 ಮಾ.ಮಾ. V *23*.

25 ಆದರೆ ಇದು ಮ.ವೀ.ಚ. ದಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಹೋಲಿಸಿ–III. *43*, III.*48* ಇತ್ಯಾದಿ; ಅಲ್ಲಿ ದೀರ್ಘ ಸಮಾಸಗಳನ್ನು ದೀರ್ಘ ಛಂದಸ್ಸನ್ನೂ ರೌದ್ರ ತೀರಗಳ ಸೂಚನೆಗಾಗಿ ಬಳಸಲಾಗಿದೆ.

26 ಕ್ಷೇಮೇಂದ್ರ, 'ಸುವೃತ್ತತಿಲಕ' III. *33* ರಲ್ಲಿ ಹೀಗೆನ್ನುತ್ತಾನೆ:

ಭವಭೂತೇಃ ಶಿಖರಿಣೀ ನಿರರ್ಗಲತರಂಗಿಣೀ ।
ರುಚಿರಾ ಘನಸಂದರ್ಭೇ ಯಾ ಮಯೂರೀವ ನೃತ್ಯತಿ ॥

ಆದರೆ ಇದು ಭವಭೂತಿಯ ಕಾವ್ಯದ ಬಾಹ್ಯಾಂಶವಷ್ಟೇ ಸರಿ. ಕಾಳಿದಾಸನಿಗೆ ಸರಿದೊರೆಯಾದ ಬೃಹತ್ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲೇ ಭವಭೂತಿಗೂ ಮಹಾಕವಿಯೋಗ್ಯವಾದ ಪ್ರತಿಭಾಶಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಸೂಕ್ಷ್ಮನಿರೀಕ್ಷಣ ಸಾಮರ್ಥ್ಯಗಳಿವೆ. ಭವಭೂತಿಯ ಶಬ್ದ ಚಿತ್ರಗಳು ಎಷ್ಟು ನಿಸ್ಪೃಷ್ಟವೂ ವಾಸ್ತವಿಕವೂ ಆದ ವಿವರಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಳ್ಳುವು ವೆಂದರೆ ಒಬ್ಬ ವರ್ಣಚಿತ್ರಕಾರನಿಗೆ ಅವು ಮಾದರಿಗಳಾಗಬಹುದು. ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಗಮನಾರ್ಹನಾದ ಕೆಲವನ್ನು ನೋಡಿ: ರಾಮನೀಯುವ ಪರಶುರಾಮನ ಚಿತ್ರ;[27] ಕ್ಷತ್ರಿಯ ಬ್ರಹ್ಮಚಾರಿಯಾದ ಲವನ ಚಿತ್ರ;[28] ಮುದ್ದಿನ ಶಿಶುವಾದ ಸೀತೆಯ ಚಿತ್ರ,[29] ಇತ್ಯಾದಿ; ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚು ಆಕರ್ಷಕ ಹಾಗು ಸರಸವಿವರಗಳಿಂದ ತುಂಬಿರುವ ಶಬ್ದ ಚಿತ್ರವೆಂದರೆ ಸೀತೆ ತನ್ನ ಮುದ್ದುನವಿಲಿಗೆ ಕುಣಿಯಲು ಕಲಿಸುವಾಗಿನದು; ಕುಣಿಯುವ ನವಿಲಿನ ಬಳಸುಬಳಸಾದ ಚಲನೆಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸುವಂತೆ ತನ್ನ ಕುಡಿ ನೋಟಗಳನ್ನು ಅವಳು ಹೊರಳಿಸುವದು, ಆದರ ಕುಣಿತದ ತಾಳಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಕಾಲ ಪ್ರಮಾಣ ತಪ್ಪದೆ ಅವಳು ಕೈಚಪ್ಪಾಳೆ ಹಾಕುವುದು ಇದರ ಸೊಬಗು.[30]

ಭವಭೂತಿಯ ನಿಸರ್ಗವರ್ಣನೆಗಳನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಪ್ರಕೃತಿದೇವಿಗೆ ಕಾಳಿದಾಸ ನೊಬ್ಬನೇ ಕಂದನಲ್ಲ, ಭವಭೂತಿ ಇನ್ನೊಬ್ಬ ಕಂದ ಎನಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅವರಿಬ್ಬರ ನಡುವೆ ಒಂದು ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ಕಾಳಿದಾಸನ ಮನೋಧರ್ಮ ಪ್ರಕೃತಿಯ ಪ್ರಶಾಂತ ಪ್ರಕಾರಗಳ ವರ್ಣನೆಗೆ ಮಾರುಹೋಗುತ್ತದೆ: ಸುಕುಮಾರ ವಾದ ಹೂಬಳ್ಳಿಗಳು; ಮೃದುವಾಗಿ ಬಳುಕುವ ತಳಿರು ತಾವರೆದಂಟುಗಳು; ಹರಿವ ನದಿಗಳು ಮತ್ತು ತಿಳಿಗೊಳಗಳು; ತಣ್ಣೆಳಲ ಬಳ್ಳಿವಾಡಗಳು ಮತ್ತು ತಂಗಾಳಿಗಳು; ಚೆಲುವಿನ ಚಂದ್ರ ಮತ್ತು ಗಂಧದ ಶೀತಲ ಪರಿಮಳ. ಇವೇ ಚಿತ್ರಗಳು ಭವಭೂತಿಯ ಪ್ರೇಮಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಬರುತ್ತವೆಂಬುದು ನಿಜ; ಆದರೆ ಅವನ ನೈಸರ್ಗಿಕ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಅವನನ್ನು ತಳತಳಿಸುವ, ಮೂಕವಿಸ್ಮಿತರನ್ನಾಗಿಸುವ, ರುದ್ರಭಯಾನಕ ಪ್ರಕೃತಿಯ ಪ್ರಕಾರಗಳ ವರ್ಣನೆಯ ಕಡೆಗೇ ಸೆಳೆಯುತ್ತದೆ. ಕಾಳಿದಾಸನ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕೃತಿ ಸುಖನಿದ್ರೆಯ ಸವಿಗನಸಿನಲ್ಲಿರುವಂತೆ ಸೊಗಯಿಸಿದರೆ, ಭವಭೂತಿಯ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕೃತಿ ಜೀವಸ್ಪಂದನ ಮತ್ತು ಭಾವಾವೇಗದಿಂದ ತುಂಬಿ ಬಿರಿಯುತ್ತ, ಕೋಪಾ ಟೋಪದ ಆರ್ಭಟದಿಂದ ಬೊಬ್ಬಿರಿಯುವಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಉದಾತ್ತವೂ, ಬಹು ತರವಾಗಿ ಅದ್ಭುತ ರಮಣೀಯವೂ ಆದ ಪ್ರಕೃತಿಯ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನೇ ಅವನು ಚಿತ್ರಣ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ: ಇವಕ್ಕೆ ಕೆಳಗಿನವು ಕೆಲವು ನಿದರ್ಶನಗಳು: 'ಉತ್ತರರಾಮ ಚರಿತ' ದ ಎರಡನೆ ಮತ್ತು ಮೂರನೆ ಅಂಕಗಳಲ್ಲಿನ ಪಂಚವಟಿ ಹಾಗು ದಂಡ ಕಾರಣ್ಯಗಳ ವರ್ಣನೆ; 'ಮಾಲತೀಮಾಧವ' ದ ಐದನೆ ಅಂಕದಲ್ಲಿನ ಸ್ಮಶಾನ

---

[27] ಮ.ವೀ.ಚ. II. *26*.

[28] ಉ.ರಾ.ಚ. IV. *26*.

[29] ಉ.ರಾ.ಚ. IV. *4*.

[30] ಉ.ರಾ.ಚ. III. *19*.

ಭೂಮಿಯ ವರ್ಣನೆ, ಇತ್ಯಾದಿ. ಲಾಕ್ಷಣಿಕರು 'ರಸ' ವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಿದರೂ ಕವಿಗಳು ಸಾಮಾನ್ಯನಾಗಿ ಕೈಬಿಡುವ ಜುಗುಪ್ಸೆಯ ಭಾವವನ್ನು ('ಬೀಭತ್ಸರಸ') ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಯಃ ಭವಭೂತಿ ಅದ್ವಿತೀಯನೆನ್ನಬಹುದು. ತಾಟಕಾಸುರಿಯ ವರ್ಣನೆಯಲ್ಲಿ ತಲೆಬುರುಡೆಗಳನ್ನು ಹಾಗು ಮೂಳೆಗಳನ್ನು ಕರುಳಿನ ಬಳ್ಳಿಗಳಿಂದ ಪೋಣಿಸಿ ಮಾಡಿದ ಅವಳ ಕಡಗಗಳೇ ಮುಂತಾದ ಆಭರಣಗಳು, ಅವಳು ನಡೆದಾಡಿದಾಗ ಅವುಗಳ ತಾಕಲಾಟದಿಂದ ಹೊರಹೊಮ್ಮುತ್ತಿದ್ದ ಕರ್ಕಶ ಶಬ್ದ; ಅವಳು ಕುಡಿದು ವಾಂತಿಮಾಡಿಕೊಂಡ ರಕ್ತದ ಕೆಸರಿಂದ ಒದ್ದೆಯಾದ ಅವಳ ಇಳಿಬಿದ್ದ ದೊಡ್ಡ ಮೊಲೆಗಳು—ಇವು ಉದಾಹರಣೆ.[31] ಸ್ಮಶಾನಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಹೆಣದ ಹಸಿಮಾಂಸವನ್ನು ಹರ್ಷದಿಂದ ತಿನ್ನುತ್ತಿರುವ ಬೇತಾಳದ ವರ್ಣನೆಯಲ್ಲಿ ಅದು ಮೊದಲು ದೇಹದ ಮಾಂಸಖಂಡಗಳನ್ನು ತಿನ್ನುವುದು, ಬಳಿಕ ಅಸ್ಥಿಸಂಧಿಗಳ ಗುಳಿಯನ್ನು ಬಗೆದು ಅಲ್ಲಿಯ ಮಾಂಸವನ್ನು ಕಿತ್ತು ತಿನ್ನುವುದು, ಇವೇ ಮುಂತಾದ ವಿವರಗಳು ಕೂಡ ಇನ್ನೊಂದು ಉದಾಹರಣೆ.[32] ಭವಭೂತಿ ಇಂತಹ ಜುಗುಪ್ಸಾವಹವೂ ಭಯಾನಕವೂ ಆದ ವಿವರಗಳನ್ನು ತಪ್ಪಿಲ್ಲದಂತೆ ನಿಷ್ಕೃಷ್ಟವಾಗಿ ಬಣ್ಣಿಸಬಲ್ಲವನೆಂದಾದಮೇಲೆ ಅವನು ಹೆಗ್ಗಾಡುಗಳ ಘನ ಘೋರ ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯನ್ನು ಕೂಡ ಶಬ್ದಗಳಲ್ಲಿ ಸೆರೆಗೈದುದರಲ್ಲಿ ಸೋಜಿಗವೇನೂ ಇಲ್ಲ; ಕಾಡುಮೃಗಗಳ ಗರ್ಜನೆಯಿಂದ ಪ್ರತಿಧ್ವನಿಸುತ್ತಿರುವ ಕಾಡಲ್ಲಿ ಹೆಬ್ಬಾವುಗಳು ಉರಿಯನ್ನು ಉಗುಳುತ್ತವೆ; ಬಾಯಾರಿದ ಹಲ್ಲಿಗಳು ಮಲಗಿರುವ ಹೆಬ್ಬಾವುಗಳ ಬೆವರುಹನಿಯನ್ನು ನೆಕ್ಕುತ್ತವೆ;[33] ಕಾಡುಕರಡಿಗಳು ಉಗಳು ಸುರಿಸುತ್ತ ಮಾಡುವ ಚೀತ್ಕಾರವು ಗಿರಿಯ ಗುಹೆಗಳಲ್ಲಿ ಮಾರ್ದನಿಸುತ್ತದೆ; ಈ ಅರಣ್ಯಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ ಘೂತ್ಕರಿಸುವ ಗೂಗೆಗಳು ಗುಡ್ಡದ ಮೇಲಿನ ಬಿತ್ತದ ಪೊದೆಗಳಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಸದ್ದಿನಿಂದ ಕಾಗೆಗಳ ಕೂಗನ್ನು ಅಡಗಿಸುತ್ತವೆ; 'ಸಲ್ಲಕೀ' ಲತೆಯ ಗೆಣ್ಣುಗಳನ್ನು ಹಿಂಡಿದಾಗ ಹೊಮ್ಮಿದ ಕಟುವಾಸನೆ ಸುತ್ತಲೂ ಪಸರಿಸುತ್ತದೆ.[34] ಕೂಜನಗೈಯುತ್ತಿರುವ ನವಿಲುಗಳಿಗಂಜಿದ ದೊಡ್ಡ ಸರ್ಪಗಳು ಶ್ರೀಗಂಧದ ಮರದ ಬುಡಗಳಿಗೆ ಸುತ್ತಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ.[35] ದಕ್ಷಿಣಾಭಿಮುಖವಾಗಿ ಹಬ್ಬಿರುವ ಬೆಟ್ಟದ ಸಾಲುಗಳ ಶಿಖರಗಳು ನೀಲಮೇಘಗಳನ್ನು ಚುಂಬಿಸುತ್ತವೆ; ಅವುಗಳ ಬಂಡೆಗಲ್ಲಿನ ಛಿದ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಯ್ದು ಜುಳಜುಳನೆ ಹರಿಯುವ ಗೋದಾವರಿಯ ನೀರು ಭೋರ್ಗರೆಯುತ್ತದೆ; ನದಿಗಳು ಸಂಗಮಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಎಬ್ಬಿಸುವ ಪೆರ್ದೆರೆಗಳು ಬಹಳ ಎತ್ತರಕ್ಕೆ ಚಿಮ್ಮುತ್ತವೆ; ಅವು ಬಂಡೆಗಳಿಗೆ ಅಪ್ಪಳಿಸಿ ಸಣ್ಣ ಸಣ್ಣ ತುಂತುರುಗಳಾಗಿ ಒಡೆದು ಜಲಪಾತಗಳಾಗುತ್ತವೆ.[36]

---

31 ನೋಡಿ—ಮ.ವೀಚ. I. *35*.
32 ನೋಡಿ—ಮಾ.ಮಾ. V *16*.
33 ಉ.ರಾ.ಚ. II. *16*,
34 ಉ.ರಾ.ಚ. II. *21*.
35 ಉ.ರಾ.ಚ. II. *29*.
36 ಉ.ರಾ.ಚ. II. *30*.

ಕವಿಯಾಗಿ ಭವಭೂತಿಗಿರುವ ಅದ್ಭುತ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ವಿಶೇಷತಃ ಅವನ ರಸ ವರ್ಣನೆಯಲ್ಲಿ ಗೋಚರವಾಗುತ್ತದೆ. ರಾಮ–ಸೀತೆಯರ ಪ್ರಶಾಂತ ಪ್ರೇಮಾನಂದ ವನ್ನು ಅವನು ಚಿತ್ರಿಸುವ ಬಗೆ ಹೀಗಿದೆ: ಅವರು ಪರಸ್ಪರ ಆಲಿಂಗನದಲ್ಲಿದ್ದಾರೆ; ಪ್ರಣಯಿಗಳಿಗೆ ಪ್ರಿಯವಾದ ಮುಗ್ಧ ಅರ್ಥಹೀನ ಲಲ್ಲೆಯಾಡುವುದರಲ್ಲಿ ಮಗ್ನರಾಗಿ ದ್ದಾರೆ; ಅವರ ಕಪೋಲಗಳು ಕೂಡಿಕೊಂಡಿವೆ; ಕಾಲ ಗತಿಸಿದ್ದು ಅವರ ಕಲ್ಪನೆಗೇ ಬಾರದು; ಇರುಳು ಕಳೆದರೂ ಅವರ ಸರಸಾಲಾಪಕ್ಕೆ ಕಡೆಯೇ ಇಲ್ಲ.[37] ಗೋದಾವರಿಯ ಮರಳಿನ ಮೇಲೆ ತನ್ನಿಂದ ಕಾಲವಿಳಂಬವಾದಾಗ ರಾಮನಿಗುಂಟಾದ ಆತಂಕವನ್ನು ಕಂಡು ಹೆದರಿ ಹೌಹಾರಿದ ಸೀತೆ ಕಮಲದ ಮೊಗ್ಗಿನಂತೆ ತನ್ನ ಕೈ ಮುಗಿದು ಅವನ ಮುಂದೆ ನಿಂತುದನ್ನು ಕವಿ ಸೊಗಸಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದಾನೆ.[38] ರಸ ಭಾವಗಳ ಸಂಘರ್ಷವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಬೇಕಾದಾಗ ಭವಭೂತಿ ಇನ್ನೊಂದು ತಂತ್ರ ವನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಾನೆ; ತನ್ನ ಪದಾವಲಿಯನ್ನು ಬಹಳ ಎಚ್ಚರದಿಂದ ಆಯ್ದುಕೊಂಡು, ಛಂದಸ್ಸಿನ ಲಯಗತಿಯನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ರಸಾವಹವಾಗುವಂತೆ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳು ವುದೇ ಅದಾಗಿದೆ. ಇದನ್ನು ಈಗಾಗಲೇ ಹಿಂದೆ ವಿವರಿಸಲಾಗಿದೆ; ಆದರೆ ವಿವರಗಳನ್ನು ರಾಶಿರಾಶಿಯಾಗಿ ಪೇರಿಸುವ ವಿಧಾನದಿಂದಲೂ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಅವನು ವಿವಕ್ಷಿತ ಪರಿಣಾಮ ವನ್ನು ಸಾಧಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಅವಿಸ್ಮರಣೀಯವಾದ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನೆತ್ತಿ ಕೊಡಬಹುದು. ರಾಮನ ಸಂತಾಪವನ್ನು ಕಣ್ಣಾರೆ ಕಂಡ ಸೀತೆಯ ಹೃದಯ ಹೇಗೆ ವಿರುದ್ಧ ಭಾವಗಳಿಂದ ಹೋಳಾಗುವದೆಂಬುದನ್ನು ತಮಸಾನದಿ ಬಣ್ಣಿಸುವ ಚಿತ್ರ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಅಗ್ರಗಣ್ಯವಾಗಿದೆ. ತಮಸೆ ಸೀತೆಗೆ ಹೀಗೆನ್ನುತ್ತಾಳೆ.[39]

ಆಸೆಯಳಿದಿರೆ ಬಿಮ್ಮನಿರ್ದುದು, ಕದಡಿತಪ್ರಿಯವೆಸಗಿರೆ
ಚಿರದ ವಿರಹದೆ ತೆಕ್ಕನೊದಗಿದ ಕೂಟದಿಂ ಮರವಟ್ಟಿದೆ;
ತಿಳಿದುದೊಳ್ಪನೊಳಿನಿಯ ಕೊರಗಲು ಗಾಢ ಕೊರಗಿನೊಳದ್ದಿದೆ
ಪ್ರೇಮದಿಂದಿದೊ ಕರಗಿ ಹೋಗಿದೆ ನಿನ್ನ ಹೃದಯವು ಚಣದೊಳು.

ಹೃದಯದ ಅಂತರಾಳದಿಂದ ಉಕ್ಕುವ ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿಯನ್ನು ಸತ್ವಪೂರ್ಣ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸುವ ನಿರುಪಮ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಭವಭೂತಿಗಿದೆ; ಒಮ್ಮೆ ಅವನು ಉರಿಯುವ ಕೊಳ್ಳಿಯ ತುದಿಯನ್ನು ಅಡ್ಡವಾಗಿ ಎದೆಗೆ ಚುಚ್ಚಿದ ದೃಷ್ಟಾಂತ ವನ್ನೂ, ವಿಷದ ಹಲ್ಲು ಕಚ್ಚಿದ ದೃಷ್ಟಾಂತವನ್ನೂ, ಎದೆಯ ಮರ್ಮಕ್ಕೇ ನೆಟ್ಟು ಅದನ್ನು ಸೀಳುವ ಬಾಣದ ದೃಷ್ಟಾಂತವನ್ನೂ ರಾಮನ ಶೋಕವರ್ಣನೆಯಲ್ಲಿ ಒದಗಿಸುತ್ತಾನೆ.[40] ಇನ್ನೊಮ್ಮೆ ಸೀತೆಯ ಕರಸ್ಪರ್ಶದಿಂದ ರಾಮನ ಆನಂದ ರೋಮಾಂಚವನ್ನು ವರ್ಣಿಸುವಾಗ ರಕ್ತಚಂದನದ ತಳಿರುಗಳ ಲೇಪ, ಚಂದ್ರಕಿರಣ

---

[37] ಉ. ರಾ. ಚ. I. 27
[38] ಉ. ರಾ. ಚ. III. 37
[39] ಉ. ರಾ. ಚ. III. 13
[40] ಉ. ರಾ. ಚ. III. 35

ಗಳನ್ನರೆದು ತಯಾರಿಸಿದ ರಸದ ಸೇಚನೆ, ಸಂಜೀವಿನೀಲತೆಯಿಂದ ಹಿಂಡಿಕೊಂಡ ರಸಾಯನಗಳ ನಿದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಒದಗಿಸುತ್ತಾನೆ.[41]

ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ, ಒಂದೇ ವಸ್ತುವನ್ನು ನಾನಾ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಂದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸಲು ಅವನು ಕಾವ್ಯಕಲ್ಪನೆಗಳ ಸರಮಾಲೆಯನ್ನೇ ನೆಯ್ಯುವುದೂ ಉಂಟು: ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಮಾಲತಿ ತನ್ನ ಹೃದಯದಲ್ಲಿ ಅಚಲವಾಗಿ ನೆಲಸಿರುವಳೆಂಬುದನ್ನು ಮಾಧವನು ಹೇಳುವಾಗ ಅವಳು ತನ್ನಲ್ಲಿ ವಿಲೀನಳಂತೆ, ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿತೆಯಂತೆ, ಚಿತ್ರಿತೆಯಂತೆ, ಕಡೆದಿಟ್ಟವಳಂತೆ, ಮುದ್ರಿತೆಯಂತೆ, ವಜ್ರಲೇಪದಿಂದ ಅಂಟಿಸಿಟ್ಟವಳಂತೆ, ತನ್ನನ್ನೇ ಬಗೆದು ಹುಗಿದಿಟ್ಟವಳಂತೆ, ಮನ್ಮಥನ ಪಂಚಬಾಣಗಳಿಂದ ಒಳಗೆ ಕೀಲಿಸಿಟ್ಟವಳಂತೆ, ಅನಂತ ಚಿಂತೆಯೆಂಬ ಗಂಟುದಾರದಿಂದ ತನ್ನೊಳಗೆ ಹೊಲಿದಿಟ್ಟವಳಂತೆ—ಇದ್ದಾಳೆ ಎನ್ನುವನು.[42] ಆದರೆ ಎಷ್ಟೋ ವೇಳೆ, ಭವಭೂತಿ ಸುಲಭಗಮ್ಯವಾದ ಅಲಂಕಾರದ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಕೂಡ ತೊರೆದು ರಸಾತಿಶಯವನ್ನು ನೇರವಾದ ಮಾತುಗಳಿಂದಲೇ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸುತ್ತಾನೆ. ರಾಮನು ಹೇಳುವ ಈ ನುಡಿಯನ್ನು ನೋಡಿ:—[43]

> ಶೋಕವೇಗದೆ ಹೃದಯವೊಡೆವುದು, ಎರಡು ಹೋಳೇ ಆಗದು;
> ವಿಕಲಕಾಯವು ಮೂರ್ಛೆಗೊಳ್ಳುದು, ಎಂತುಮೆಚ್ಚರವಳಿಯದು.
> ಒಳಗಿನುರಿಯಿದು ಸುಡುವುದೊಡಲನು ಬೂದಿಮಾಡದು ಬೇಗನೆ
> ವಿಧಿಯು ಗೈವುದು ಮರ್ಮಘಾತವನಸುವನೇ ಕಡಿದೊಗೆಯದು.

ನಿಜವಾಗಿಯೂ, ಪ್ರೌಢವೂ ಆಡಂಬರಪೂರ್ಣವೂ ಆದ ಪದಪುಂಜಗಳ ಪ್ರಲೋಭನವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾರದ ಈ ಕವಿ ಸಂದರ್ಭೋಚಿತವಾಗಿ ಒಂದು ಹೃದಯಸ್ಪರ್ಶಿಯೂ ತೀವ್ರವೂ ಆದ ರಸವನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೊಳಿಸಬೇಕಾಗಿ ಬಂದಾಗ ವಿಮರ್ಶಕನು ನಿಬ್ಬೆರಗಾಗುವಂತೆ ಹೇಗೆ ಸರಲ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಳಸಬಲ್ಲನೆಂಬುದು ತುಂಬಾ ಗಮನಾರ್ಹ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಮಾಧವನು ಮಾಲತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ತನ್ನ ಪ್ರೇಮಭಾವವನ್ನು ಬಣ್ಣಿಸುವ ಸರಲ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ನೋಡಬಹುದು;[44] ಅಥವಾ ತಾನು ಜೀವನ್ಮರಣವನ್ನಾದರೂ ಸಹಿಸಿಯೇನು, ಆದರೆ ತಂದೆತಾಯಿಗಳನ್ನು ಮನನೋಯಿಸಲಾರೆ ಎನ್ನುವ ಮಾಲತಿಯ ನಿಶ್ಚಲ ಧೀರ ನುಡಿಯನ್ನು ನೋಡಬಹುದು.[45] ಸೀತೆಯನ್ನು ತೊರೆಯುವ ನಿರ್ಧಾರಕ್ಕೆ ಬಂದ ರಾಮನ

---

41 ಉ. ರಾ. ಚ. III. *11*. ಇದೇ ಬಗೆಯ ದೃಷ್ಟಾಂತಗಳು ಮಾ. ಮಾ. III. *16* ರಲ್ಲೂ ಬರುತ್ತವೆ.

42 ಮಾ. ಮಾ. V. *10*

43 ಉ. ರಾ. ಚ. III. *31*

44 ಮಾ. ಮಾ. I. *21*, *36*

45 ಮಾ. ಮಾ. II. *2*

ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿಯ ತುಮುಲವನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಮಾಡಲು ಭವಭೂತಿ ಚಿಕ್ಕ ಚಿಕ್ಕ ಹಾಗು ಸಾರಗರ್ಭಿತವಾದ ವಾಕ್ಯಗಳನ್ನೇ ಬಳಸುತ್ತಾನೆ.[46] ಹಾಗೆಯೇ ವಾಸಂತಿಯು ಮನದಳಲು ಈ ರೀತಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಪಡೆದಿದೆ:[47]

ನಿನಗೆ ಕೀರ್ತಿಯಲ್ತೆ ಪ್ರಿಯವು,
ಓ ಕಠೋರನೆ!
ಇದಕಿಂತಲು ಅಪಕೀರ್ತಿಯು
ಬುವಿಯೊಳಿರ್ಕುಮೆ ?
ಹರಿಣನೇತ್ರೆಯಂದು ಬನದಿ
ಪಟ್ಟ ಬವಣೆಯ,
ದೊರೆಯೆ ನೀನು ಬಲ್ಲೆಯೇನು ?
ನನಗೆ ಪೇಳ್ವೆಯಾ ?

ಕಾಳಿದಾಸನಲ್ಲಿರುವಂತಹ ಧ್ವನಿಸಾಮರ್ಥ್ಯ, ಧ್ವನಿಯ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಳಿದಾಸನಿಗಿರುವ ಪ್ರಭುತ್ವ ಭವಭೂತಿಯಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲವೆಂಬ ವಿಮರ್ಶೆ ಅಷ್ಟೊಂದು ಸರಿಯೆನಿಸದು. ಎರಡು ಕವಿಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ವೈಷಮ್ಯದ ತಾತ್ಪರ್ಯ:— ಬಹುಶಃ ಭವಭೂತಿ ಒಂದು ರಸವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದನೆಮಾಡುವಾಗ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಹೆಚ್ಚು ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಾನೆ ಹಾಗು ತುಂಬಾ ವಿವರವಾಗಿ ಬಣ್ಣಿಸುತ್ತಾನೆ; ಆದರೆ ಕಾಳಿದಾಸ ಅದನ್ನು ಕಿರಿದರಲ್ಲೇ ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಸೂಚಿಸುತ್ತಾನೆ, ಎಂದು. ಕಾವ್ಯ ಧ್ವನಿ ಹಾಗು ಉತ್ಕಟ ಭಾವಗಳ ಒಳ್ಳೆಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ 'ಉತ್ತರರಾಮಚರಿತ' ದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ನಿದರ್ಶನಗಳಿವೆ, ಮೇಲೆ ಉದಾಹರಿಸಲಾದ ವಾಸಂತಿಯ ಮಾತುಗಳಂತೆ; ಕೇವಲ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಗದ್ಯದಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಣಸಿಗುತ್ತದೆ.[48]

ಭವಭೂತಿಯ ಮನೋಧರ್ಮ ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾಗಿಯೇ ಅವನನ್ನು ಕಾವ್ಯ ಸಂಯಮದತ್ತ ನೂಕುವುದಿಲ್ಲ; ಮನಸೋ ಇಚ್ಛೆಯ ಕಡೆಗೇ ನೂಕುತ್ತದೆ. ಇದು ಮುಂದೆ ಅತಿರೇಕಕ್ಕೆ ದಾರಿಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅವನ ಮನೋವೃತ್ತಿಯ

---

46 ಉ. ರಾ. ಚ. I. *46* ff.

47 ಉ. ರಾ. ಚ. III. *27*.

48 ಹೋಲಿಸಿ—ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಉ.ರಾ.ಚ. III. 7ff. ('ದಿಷ್ಟ್ಯಾ ಅಪರಿಹೀನಧರ್ಮಾ ಖಲು ಸ ರಾಜಾ'—ರಾಮನನ್ನು ಕುರಿತು ಸೀತೆ ಹೇಳುವ ಮಾತಿದು); IV. *10*ff. ('ಆರ್ಯೆ ಗೃಷ್ಟೇ, ಅಪಿ ಅನಾಮಯಮಸ್ಯಾಃ ಪ್ರಜಾಪಾಲಕಸ್ಯ ಮಾತುಃ'—ತನ್ನ ಪ್ರೀತಿಯ ಬಂಧು ಹಾಗು ಮಿತ್ರಳಾದ ಕೌಶಲ್ಯೆಯ ಕ್ಷೇಮವನ್ನು ವಿಚಾರಿಸುವಾಗ ಜನಕ ಹೇಳುವ ಮಾತು); I. *8*ff. ('ಕಂಚುಕೀ :—ರಾಮಭದ್ರ ... !—ಇತ್ಯರ್ಧೋಕ್ತೇ ಸಾಶಂಕಮ್—ಮಹಾರಾಜ!' ಸಲಿಗೆಯಿಂದ ರಾಮನನ್ನು ಮೊದಲಿನಂತೆ ಕಂಚುಕಿ ಸಂಬೋಧಿಸಿ, ತಟ್ಟನೆ ಅಂಜಿ ತನ್ನ ತಪ್ಪನ್ನು ತಿದ್ದಿಕೊಳ್ಳುವುದು). ನೋಡಿ—ನನ್ನ ಉ.ರಾ.ಚ. ಪೀಠಿಕೆ, ಮತ್ತು ಟಿಪ್ಪಣಿ.

ಇನ್ನೊಂದು ಎಳೆಯಾದ ಗಾಂಭೀರ್ಯ ಅದೇ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಅವನನ್ನು ವಸ್ತುಗಳ ಮೂಲತತ್ವದವರೆಗೂ ಕೊಂಡೊಯ್ಯುತ್ತದೆ. ಭವಭೂತಿಗೆ ಲಘುವಾದ ಮನೋವೃತ್ತಿಯಾಗಲಿ ಸುಗಮ ಹಾಸ್ಯವೃತ್ತಿಯಾಗಲಿ ಇಲ್ಲವೆನ್ನುವುದು ಅವನ ಮನೋಧರ್ಮದ ಒಂದು ವಾಸ್ತವಿಕ ಸಂಗತಿ. ಆದರೆ ಆ ಘನ–ಗಂಭೀರ ಸ್ವಭಾವವಿಲ್ಲದೆ ಹೋಗಿದ್ದರೆ ಅವನು ಮಾನವೀಯ ಮನೋಭಾವಗಳ ಅಂತರಾಳವನ್ನು ಇಷ್ಟೊಂದು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಶೋಧಿಸಲು ಅಸಮರ್ಥನಾಗುತ್ತಿದ್ದನೆಂಬುದೂ ಅಷ್ಟೇ ನಿಜ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಮಗು ಉಕ್ಕಿಸುವ ಆನಂದ ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟೋ ಸಲ ವರ್ಣಿತವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಆ ವಾತ್ಸಲ್ಯಭಾವಕ್ಕೆ ಒಂದು ತಾತ್ತ್ವಿಕ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಒದಗಿಸಿ, ಮಗುವೆಂದರೆ ಸಾಂಸಾರಿಕ ಜೀವನವನ್ನು ಹೊಲಿದು ಬಂಧಿಸುವ ಪ್ರೇಮಸೂತ್ರವೆಂದೂ, ಪ್ರೇಮಪೂರ್ಣ ದಂಪತಿಗಳನ್ನು ಒಟ್ಟಿಗೆ ಕೂಡಿಸಿ ಕಟ್ಟುವ ಆನಂದದ ಗಂಟೆಂದೂ ವಿವರಿಸುವುದು ಭವಭೂತಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಶಕ್ಯವಾಯಿತು.[49] ವೈವಾಹಿಕ ಪ್ರೇಮದ ಪರಿಣಾಮಸುಖವನ್ನು ಇತರ ಕವಿಗಳೂ ವರ್ಣಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಆ ಪ್ರೇಮದ ಅಮರತ್ವವನ್ನು ವಿವರವಾದ ನುಡಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಡೆದಿಡಲು ಭವಭೂತಿ ಮಾತ್ರ ಸಮರ್ಥನಾದನು; ಅದು ಎರಡು ಜೀವಗಳ ಅದ್ವೈತವನ್ನು ಸಾಧಿಸಿ ಮುಪ್ಪು ಕುಗ್ಗಿಸಲಾರದಂಥ ಹೃದಯವಿಶ್ರಾಂತಿ ಮತ್ತು ಏಕರಸವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಬಲ್ಲುದೆಂದು ಅವನು ಮಾತ್ರ ಬರೆಯಬಲ್ಲವನಾದನು.[50]

ಆದ್ದರಿಂದ ಅವನ ದೋಷಗಳೇನೇ ಇರಲಿ, ಕವಿಯಾಗಿ ಭವಭೂತಿಯ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಅಸಾಮಾನ್ಯವೆಂಬುದನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಿಯೇ ತೀರಬೇಕು. ಅವನು ಕರುಣರಸಪ್ರತಿಪಾದನೆಯಲ್ಲಿ ನಿಸ್ಸೀಮನೆಂದು ಪರಿಗಣಿತನಾಗಿದ್ದಾನೆ.[51] ರಸಗಳ ಕಾವ್ಯಮಯ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಅವನ ಉತ್ಕಟ ರಸೋದ್ಗಾರವೇ ಅವನ ಕಾವ್ಯದ ಶ್ರೀಮಂತಿಕೆಗೆ ಹೆಗ್ಗುರುತಾಗಿದೆ. ಈ ಸಾಮರ್ಥ್ಯದ ಪ್ರಭಾವದಿಂದಲೇ ಭವಭೂತಿ ತನ್ನ ಓದುಗರ ಹೃದಯವನ್ನು ಮಿಡಿಯುವಂತಾದದ್ದು; ಅವರಿಗೆ ಆನಂದಾತಿಶಯವನ್ನು ಅವನು ನೀಡುವಂತಾದದ್ದು;[52] ಇದೇ ಉತ್ತಮ ಕಾವ್ಯದ ಪರಮ ಬಹುಮಾನ!

---

49 ನೋಡಿ— ಉ.ರಾ.ಚ. III. 17, VI. 22.

50 ಉ.ರಾ.ಚ. I. 39.

51 ಹೋಲಿಸಿ ಅಜ್ಞಾತ ಸುಭಾಷಿತ—'ಕಾರುಣ್ಯಂ ಭವಭೂತಿರೇವ ತನುತೇ'; ಗೋವರ್ಧನನ ಪ್ರಶಸ್ತಿ ವಾಕ್ಯ :—

ಭವಭೂತೇಃ ಸಂಬಂಧಾತ್ ಭೂಧರಭೂರೇವ ಭಾರತೀ ಭಾತಿ ।
ಏತತ್ಕೃತಕಾರುಣ್ಯೇ ಕಿಮನ್ಯಥಾ ರೋದಿತಿ ಗ್ರಾವಾ ॥

52 'ತಥಾಪ್ಯಂತರ್ಮೋದಂ ಕಮಪಿ ಭವಭೂತಿರ್ವಿತನುತೇ' ಸುಭಾಷಿತಕಾರ.

ಕಾವ್ಯಸೌಂದರ್ಯ ಮತ್ತು ರಂಗಕಲಾಕೌಶಲ—ಇವೆರಡರ ಸಮತೂಕವನ್ನು ಕಾಳಿದಾಸ ಪರಿಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಕಾಳಿದಾಸನಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಎರಡನೆಯವನೆಂದರೂ ಶೂದ್ರಕನು ಕೂಡ ಅದನ್ನು ಸಾಧಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಕಾವ್ಯಗುಣದಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪ ಕೆಳಗಿನ ಮಟ್ಟದವನಾದರೂ ಭಾಸ ರಂಗೋಚಿತ ನಾಟಕಕಾರನಾಗಿ ಇಬ್ಬರನ್ನೂ ಮೀರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಭವಭೂತಿಯಾದರೋ ರಂಗೋಚಿತ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದನೆನ್ನುವುದಕ್ಕಿಂತ ನಾಟಕಾಕೃತಿಯ ಕಾವ್ಯಗಳನ್ನೇ ರಚಿಸಿದನೆನ್ನಬೇಕು. ಒಂದು ರೀತಿಯಿಂದ, ಉತ್ತರಕಾಲೀನ ನಾಟಕಸಾಹಿತ್ಯದ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿದ ಒಂದು ಹೊಸ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಅವನು ಆರಂಭಿಸಿದನು. ಆದರೆ ಭವಭೂತಿಗಿದ್ದ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವಾಗಲಿ ಆಳವಾದ ಪಾಂಡಿತ್ಯವಾಗಲಿ ಉತ್ತರಕಾಲೀನ ನಾಟಕಕಾರರಿಗೆ ಇರಲಿಲ್ಲ.

ಅಧ್ಯಾಯ — 6

ಭವಭೂತಿಯ ಮನೋಧರ್ಮ ಮತ್ತು ವಿಚಾರಗಳು

(I)

ದೊಡ್ಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಲೇಖಕನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಮುದ್ರೆಯನ್ನು ತಳೆದೇ ಇರುತ್ತದೆ ಎಂದು ಸಾಹಿತ್ಯವಿಮರ್ಶಕರು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಡುತ್ತಾರೆ. ಲೇಖಕನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ ಅನುಭವ, ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಪಾತ್ರಗಳು, ಅವರ ಕೃತಿಗಳು, ಆಲೋಚನೆಗಳು ಹಾಗು ನಡೆವಳಿಕೆಗಳು — ಇವುಗಳ ಮೂಲಕ ಲೇಖಕನ ಸ್ವಂತ ಪ್ರಿಯಾಪ್ರಿಯಗಳು, ವಿಚಾರಗಳು, ಆದರ್ಶಗಳು ಹಾಗು ಅವನ ಜೀವನದೃಷ್ಟಿಗಳನ್ನು ಊಹಿಸಲು ಬರುತ್ತದೆ. ಒಬ್ಬ ಲೇಖಕನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುವ ಕನ್ನಡಿಯೇ ಸಾಹಿತ್ಯವಲ್ಲ, ನಿಜ. ಆದರೂ ಅವನ ಮನಸ್ಸು ಕೆಲಸಮಾಡುವ ಪರಿ, ಅವನಿಗೆ ಮೆಚ್ಚಾದ ಜೀವನಾದರ್ಶಗಳು ಹಾಗು ಕಲಾಧ್ಯೇಯಗಳು ಯಾವುವು ಎಂಬ ಬಗ್ಗೆ ತರ್ಕಿಸಲು ಅದೊಂದು ಕುರುಹೆಂದಾದರೂ ಭಾವಿಸಬಹುದು.

ಕವಿಯ ಜೀವನದ ಬಗ್ಗೆ ನೇರವಾಗಿ ದೊರೆಯುವ ಮಾಹಿತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿರುವ ಸಾಹಿತ್ಯೋಲ್ಲೇಖಗಳು ಭವಭೂತಿ ಬಹುಶ್ರುತನಾದ ಮಹಾವಿದ್ವಾಂಸನಾಗಿದ್ದುದನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತವೆ. ಅವನು ಪರಮಹಂಸನಾದ ಜ್ಞಾನನಿಧಿ

(= 'ಅರಿವಿನ ಭಂಡಾರ') ತನ್ನ ಗುರುವೆಂದು ತಿಳಿಸಿದ್ದಾನೆ.[1] ಪ್ರೌಢ ಶಿಷ್ಯನಿಗೆ ಪ್ರೌಢ ಗುರುವೆನಿಸಲು ಅವನ ಈ ಹೆಸರೇ ಅನ್ವರ್ಥಕವಾಗಿದೆ. ಪ್ರಾಚೀನ ವಿದ್ಯೆಯ ನಾನಾ ಶಾಖೆಗಳಲ್ಲಿ ಭವಭೂತಿಯ ಅಧ್ಯಯನ ಇಲ್ಲವೆ ನಿಕಟ ಪರಿಚಯವನ್ನು ಅವನ ನಾಟಕಕೃತಿಗಳು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುತ್ತವೆ.

ವೇದಾಧ್ಯಯನ ಮತ್ತು ಅಧ್ಯಾಪನಗಳಲ್ಲಿ ನಿರತವಾದ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ವಂಶವೊಂದರಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದ ಭವಭೂತಿ ವೇದಗಳು, ವೇದಾಂಗಗಳು, ಕಲ್ಪಸೂತ್ರಗಳು, ಉಪನಿಷತ್ತುಗಳು ಹಾಗು ಸಾಂಖ್ಯ, ಯೋಗ ಮುಂತಾದ ದರ್ಶನಗಳು—ಇವುಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಿರಬೇಕು. ವಾಲ್ಮೀಕಿಯ ಆಶ್ರಮ ಮತ್ತು ಅಲ್ಲಿಯ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳ ವರ್ಣನೆ ಸ್ವಂತ ಅನುಭವದ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ರಚಿತವಾದಂತಿದೆ. ಜನಕ ಮತ್ತು ಅರುಂಧತಿಯರ ಮಾತುಗಳು ಋಗ್ವೇದ ಕವಿಗಳ ನುಡಿಗಳನ್ನು ಮಾರ್ದನಿಸುತ್ತದೆ; ಲವನ ಮಾತು ವೇದಾಧ್ಯಯನದಿಂದ ಬಂದ ಒಳ್ಳೆಯ ಸಂಸ್ಕಾರವನ್ನು ಪಡಿಮೂಡಿಸುತ್ತದೆ; 'ಗರ್ಭನಾಟಕ' ವನ್ನು ಕುರಿತ ರಾಮನ ಹೇಳಿಕೆ ನಿರುಕ್ತದಿಂದ ಎತ್ತಿಕೊಂಡ ಶಬ್ದಗಳನ್ನೇ ಒಳಗೊಂಡಿದೆ.[2]

ಹನ್ನೆರಡು ವರ್ಷಗಳ ಯಜ್ಞಸತ್ರದ ಉಲ್ಲೇಖ, ಅಶ್ವಮೇಧಯಾಗ ಹಾಗು ಯಜ್ಞಾಶ್ವದ ರಕ್ಷಕರನ್ನು ಲವನು ಬಣ್ಣಿಸುವ ರೀತಿ, ಮತ್ತು ರಾಮನು ಬಳಸುವ 'ಅರ್ಥವಾದ', ಎಂಬ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಶಬ್ದ—ಇವು ಭವಭೂತಿಗೆ ಕಲ್ಪಸೂತ್ರಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಪೂರ್ವಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಪರಿಜ್ಞಾನವಿದ್ದುದನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತವೆ. ಭವಭೂತಿಗೆ ಲಭಿಸಿದ್ದ 'ಪದ-ವಾಕ್ಯ-ಪ್ರಮಾಣ-ಜ್ಞ' ಎಂಬ ಬಿರುದು ಕೂಡ ಅವನಿಗೆ ವ್ಯಾಕರಣ, ಪೂರ್ವಮೀಮಾಂಸೆ ಮತ್ತು ತರ್ಕಶಾಸ್ತ್ರಗಳಲ್ಲಿದ್ದ ಪ್ರಾವೀಣ್ಯವನ್ನೇ ತೋರಿಸುತ್ತದೆ.

ವೇದಾಂತದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಬರುವ ಉಲ್ಲೇಖಗಳು ಖಚಿತವಾಗಿವೆ. ಮಾಧವ ಮತ್ತು ಆತ್ರೇಯಿ ಇವರಿಬ್ಬರನ್ನೂ ವೇದಾಂತದ ಅಧ್ಯಾಯಿಗಳೆಂದು ಪರಿಚಯಿಸಿ ಕೊಡಲಾಗಿದೆ. "ಅಸೂರ್ಯ" ಎಂಬ ಲೋಕಗಳಿಗೆ ಜನಕನು ಮಾಡುವ ಪ್ರಸ್ತಾಪ ಮತ್ತು ಕವಿ ಬಳಸುವ "ವಿವರ್ತ" ಎಂಬ ಶಬ್ದ ಮತ್ತು ವೇದಾಂತಪ್ರಸಿದ್ಧ ಉಪಮೆಗಳು ಭವಭೂತಿಗೆ ಈ ಪ್ರಮುಖ ದರ್ಶನದಲ್ಲಿದ್ದ ಪರಿಣತಿಯನ್ನು ನಿಸ್ಸಂದೇಹವಾಗಿ ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆ.[3] ಸಾಂಖ್ಯ ಮತ್ತು ಯೋಗಗಳನ್ನು ಕವಿ ತಾನೇ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ

---

1 ಮ.ವೀ.ಚ. I. 5 :—

ಶ್ರೇಷ್ಠಃ ಪರಮಹಂಸಾನಾಂ ಮಹರ್ಷೀಣಾಂ ಯಥಾಂಗಿರಾಃ |

ಯಥಾರ್ಥನಾಮಾ ಭಗವಾನ್ ಯಸ್ಯ ಜ್ಞಾನನಿಧಿರ್ಗುರುಃ ||

2 ಡಾ|| ರಾಘವನ್ ಅವರ ಲೇಖನವನ್ನೂ ನೋಡಿ:—"ಭವಭೂತಿ ಮತ್ತು ವೇದ," 'Journal of the Asiatic Society of Bombay' (New Series), Vols. *31-32, 1956-57,* ಪ್ರಕಾಶಿತ—ಜೂನ್ *1959*; ಪು. *218-221.*

3 ಉ. ರಾ. ಚ. III. *47*; IV. *3*ff.; VI. *6* ಇತ್ಯಾದಿ,

ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ.[4] ಸೌದಾಮಿನಿಗೆ ಯೋಗಸಿದ್ಧಿಗಳು ಲಭಿಸಿದ್ದಂತೆ, ಅಘೋರಘಂಟ– ಕಪಾಲಕುಂಡಲೆಯರು ತಂತ್ರಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಪರಿಣತಿ ಹೊಂದಿದ್ದರು. ವಾಲ್ಮೀಕಿಯ ಶಿಷ್ಯನು ವಾದದ ಒಂದು ಅಂಗವೆಂದು ನ್ಯಾಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಶಬ್ದ 'ನಿಗ್ರಹ (ಸ್ಥಾನ)' ವನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಾನೆ. ಮಾಲ್ಯವಂತ ಮತ್ತು ಶೂರ್ಪಣಖಿಯರ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಕೌಟಿಲ್ಯನ ಅರ್ಥಶಾಸ್ತ್ರದ ನಿಕಟ ಪರಿಚಯ ಕಾಣಬರುತ್ತದೆ.[5]

ಪ್ರಣಯದೂತಿಯರಾಗಿ ಕಾಮಂದಕಿ ಮತ್ತು ಲವಂಗಿಕೆಯರ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸುವಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಅವರ ಉಕ್ತಿಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಗು ಮದಯಂತಿಕೆಯ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಭವಭೂತಿ ತನಗಿದ್ದ ಕಾಮಶಾಸ್ತ್ರದ ಆಳವಾದ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಿದ್ದಾನೆ. ನಾಟಕಕೃತಿಯ ಮುಖ್ಯಾಂಶಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೆಂದು 'ಕಾಮಸೂತ್ರ' ವನ್ನು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾಗಿಯೇ ಹೆಸರಿಸಿರುವುದು ಕೂಡ ಭವಭೂತಿ ವಾತ್ಸ್ಯಾಯನನ ಕೃತಿಯ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿಯೇ ತನ್ನ 'ಮಾಲತೀಮಾಧವ' ದಲ್ಲಿ ಪ್ರಣಯವಿಕಾಸವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿರುವನೆನ್ನಲು ಒಂದು ಸಾಕ್ಷ್ಯವಾಗುವಂತಿದೆ.[6]

'ಮಹಾವೀರಚರಿತ' ದಲ್ಲಿ ಆಯುರ್ವೇದದ ಅನೇಕ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಶಬ್ದಗಳಿವೆಯಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಒಂದು ಶಸ್ತ್ರಚಿಕಿತ್ಸೆಯ ಉಲ್ಲೇಖವೂ ಇದೆ.

ಭವಭೂತಿಯ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅವನು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಪಡೆದಿದ್ದ ಪಾಂಡಿತ್ಯ ಮತ್ತು ತನ್ನ ಪೂರ್ವಸೂರಿಗಳಿಂದ—ವಿಶೇಷತಃ ಅವನು ಗೌರವಿಸುವ ವಾಲ್ಮೀಕಿ ಮತ್ತು ಅವನು ಅನುಸರಿಸುವ ಕಾಳಿದಾಸ ಇವರಿಂದ—ಅವನ ಮೇಲಾದ ಪ್ರಭಾವಗಳು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಗೋಚರಿಸುತ್ತವೆ. ಮತ್ತು ಅವನ ರಚನೆಯಲ್ಲೆಲ್ಲ "ವಶ್ಯ-ವಾಕ್" ಎಂಬ ಅವನ ಬಿರುದನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸುವಂತಹ ಸಂಸ್ಕೃತದ ವಾಕ್ಪ್ರಭುತ್ವ ಕಾಣಬರುತ್ತದೆ.

ಭಾವಾವೇಶದ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಸಂವೇದನೆಯವನೂ, ಮತೀಯವಾಗಿ ರಾಮಭಕ್ತನೂ—ಏಕೆಂದರೆ ಶ್ರೀರಾಮನೇ ಪರಬ್ರಹ್ಮನೆಂದು ಭವಭೂತಿ ಸಮೀಕರಿಸುತ್ತಾನೆ—ಆದ ಭವಭೂತಿ ಶಿವನಿರಲಿ ಸೂರ್ಯದೇವನಿರಲಿ, ಹೃತ್ಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಎಲ್ಲ ದೇವತೆಗಳನ್ನೂ ಸ್ತೋತ್ರಮಾಡುವಷ್ಟು ಮನೋವೈಶಾಲ್ಯವುಳ್ಳವನು; ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಮೂಲತಃ ಬುದ್ಧಿವಾದಿ.

---

[4] ಮಾ. ಮಾ. I. 17.

[5] ವಿವರವಾದ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ನೋಡಿ:—" ಭವಭೂತಿ ಮತ್ತು ಅರ್ಥಶಾಸ್ತ್ರ",

'Festschrift Walter Ruben zum 70, New Indology', Akademie Verlag, Berlin, 1971; pp. 433–439.

[6] ಮಾ. ಮಾ. I. 4.

ಅವನು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸುವ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಜೀವನದ ವಾತಾವರಣ ತನ್ನ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಅನುಭವಗಳ ಪ್ರತಿಬಿಂಬವೇ ಆಗಿರಬಹುದಾಗಿದೆ. ಅನಧ್ಯಯನದ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಕ್ರೀಡಾ-ವಿನೋದಗಳಿಗೆ ಅವಕಾಶವಿದೆಯಾದರೂ ಅದು ಮೂಲತಃ ನಿಯಮನಿಷ್ಠುರವೂ ನೀತಿ–ಧರ್ಮಗಳ ಉಪದೇಶವೇ ಪ್ರಧಾನವೂ ಆಗಿದ್ದ ವೃತ್ತಿ ಶಿಕ್ಷಣವೇ ಸರಿ; ಅದರಲ್ಲಿ ಪುರುಷಾರ್ಥಗಳ ಅಧ್ಯಾಪನವೂ ಸೇರಿತ್ತು.

ವೈವಾಹಿಕ ಪ್ರೇಮದ ಆಸಂದಾನುಭವ ಮತ್ತು ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಮಗು ತರಬಲ್ಲ ಆನಂದ–ಇವುಗಳ ವರ್ಣನೆಯಲ್ಲಿ ಕವಿಯ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಜೀವನದ ಒಂದು ಇಣುಕು ನೋಟವಿರಬಹುದು ಇಲ್ಲವೆ ಅವನು ಅತ್ಯಂತ ಆಸಕ್ತಿಯಿಂದ ಬಯಸುವ ಜೀವನ ಮೌಲ್ಯಗಳ ಆದರ್ಶಚಿತ್ರವಿರಬಹುದು. ಅವನು ಚಿತ್ರಿಸಿರುವ ಆದರ್ಶ ಮೈತ್ರಿ ಹಾಗು ಭಕ್ತಿಗಳ ಚಿತ್ರ ಪ್ರಾಯಃ ಅವನು ಈ ಒಂದು ಅಂಶದಲ್ಲಾದರೂ ಸುದೈವಿ ಯಾಗಿದ್ದಿರಬಹುದೆಂದು ಸೂಚಿಸುವಂತಿದೆ; ಕೀರ್ತಿ, ಪ್ರಾಪಂಚಿಕ ಸಂಪತ್ತುಗಳ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಅವನಷ್ಟು ಸುದೈವಿಯಾಗಿರಲಿಲ್ಲ; ಅವು ಅವನಿಗೆ ಅಪರ ವಯಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ದೊರೆತಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ.

(II)

ಭವಭೂತಿ ತನ್ನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವೊಂದು ಗಮನಾರ್ಹ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಗಳನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಮಾಡಿದ್ದಾನೆ. ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ, ಅವು ಅವನ ಮನೋಧರ್ಮ ಮತ್ತು ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನರಿಯಲು ಕುರುಹಾಗುತ್ತವೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಗಣನೀಯ ವಾದ ಒಂದು ವಿಚಾರಸರಣಿಯೂ ಅಂತರ್ಗತವಾಗಿದೆ.

(1) ಪ್ರೇಮ ಮಾನವಜೀವನದ ಸರ್ವವ್ಯಾಪಿಯಾದ ಒಂದು ರಸ. ಭವ ಭೂತಿಯ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಲ್ಲಿ ನಿಜವಾದ ಪ್ರೇಮ ನೈಸರ್ಗಿಕವಾದುದು. ಅದು ಮತ್ತಾವದೇ ಕಾರಣಗಳನ್ನಾಗಲಿ ಉಪಾಧಿಗಳನ್ನಾಗಲಿ ಆಶ್ರಯಿಸಬಾರದು. ಅದನ್ನು 'ಚಕ್ಷೂ-ರಾಗ' ವೆನ್ನಬಹುದು. ಅದು ತಟ್ಟನೆ ಬರುತ್ತದೆ, ಅದನ್ನು ತಡೆಯಬಲ್ಲದು ಯಾವದೂ ಇಲ್ಲ. ಎರಡು ಹೃದಯಗಳು ಏಕಾಏಕಿ, ಅನಿರೀಕ್ಷಿತವಾಗಿ ಒಟ್ಟುಗೂಡುತ್ತವೆ; ಸೂರ್ಯಕಿರಣಗಳು ಮುಟ್ಟಿದಾಗ ತಾವರೆ ಅರಳುತ್ತದೆ; ಚಂದ್ರ ಕಿರಣಗಳ ಸಂಯೋಗದಿಂದ ಚಂದ್ರಕಾಂತ-ಶಿಲೆ ದ್ರವಿಸಿ ನೀರಾಗುತ್ತದೆ;[7] ನವಿಲು ತನ್ನ ಕದಂಬವೃಕ್ಷವನ್ನು ನೆನೆಯುತ್ತದೆ; ಆನೆಯ ಮರಿ ಯಾರು ಕಲಿಸದಿದ್ದರೂ ಶೃಂಗಾರಚೇಷ್ಟೆಗಳನ್ನು ತಾನಾಗಿಯೇ ಕಲಿಯುತ್ತದೆ.[8] ಈ ಪ್ರೇಮಭಾವದ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕತೆ ತನ್ನ ರೇಷಿಮೆಯ ದಾರದಿಂದ ಇಡಿಯ ಜಗತ್ತನ್ನೇ ಕಟ್ಟಿಹಾಕುತ್ತದೆ. ತರುಣ-ತರುಣಿಯರು, ವಿವಾಹಿತ ದಂಪತಿಗಳು, ಇಬ್ಬರು ಗೆಳೆಯರು, ತಂದೆತಾಯಿ

---

[7] ಉ. ರಾ. ಚ. VI. *12*.

[8] ಉ. ರಾ. ಚ. III. *16,18*.

ಮತ್ತು ಮಕ್ಕಳು, ಕಡೆಗೆ ಇಬ್ಬರು ಅಪರಿಚಿತರು—ಯಾರೇ ಇರಲಿ ಈ ಪ್ರೇಮ ಬಂಧನದಲ್ಲಿ ತೀವ್ರವಾಗಿ ಸಿಕ್ಕಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಹಾಗಾದ ಬಳಿಕ ಅವರ ಪರಸ್ಪರ ಮಾತುಕಥೆಗಳು ಮಾಧುರ್ಯ, ನಯ, ವಿನಯ, ಸುಖಮಯ ಆಲೋಚನೆಗಳಿಂದ ತುಂಬಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ.[9] ಇಂತಹ ಪ್ರೇಮದ ಪ್ರಾಪ್ತಿ ದೈವಾನುಗ್ರಹದಿಂದ ಮಾತ್ರ ಶಕ್ಯ; ಅದು ಪೂರ್ವಜನ್ಮದ ಪುಣ್ಯದ ಫಲ ಎಂದು ಜನರಿಗೆ ಭಾಸವಾಗುತ್ತದೆ.[10]

ಹೂವಿನಂತೆ ಕೋಮಲವಾದ ಮನಸ್ಸು ಹೆಂಗಸರದೆನ್ನುವ[11] ಭವಭೂತಿ ಅವರ ಬಗೆಗೆ ಆರ್ದ್ರ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದಾನೆ. ಕುಸುಮಕೋಮಲೆಯರಾದ ಅವರು ಕಾಲ್ತುಳಿತಕ್ಕೆ ಸಿಕ್ಕಿ ನರಳುವ ದೃಶ್ಯ,[12] ಅವರ ಚಾರಿತ್ರವನ್ನು ಬೇಜವಾಬ್ದಾರಿಯ ಜನವೆಲ್ಲ ಬೇಕಾಬಿಟ್ಟಿ ಶಂಕಿಸುವ ದೃಶ್ಯ,[13] ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಅವನ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಕಲಕುತ್ತದೆ. ಸುಕುಮಾರ ಸ್ವಭಾವದ ತರುಣಿಯರನ್ನು ಮೃದು ಮಾರ್ಗದಿಂದ ಸಂಪರ್ಕಿಸಬೇಕೆಂಬ 'ಕಾಮಸೂತ್ರ'ದ ವಚನವನ್ನು ಅವನು ಆಧಾರವಾಗಿ ಉದ್ಧರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ವಿಶ್ವಾಸವನ್ನುಂಟುಮಾಡದೆ ಬಲಾತ್ಕಾರವನ್ನು ಅವರ ಮೇಲೆ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದರೆ ಅವರು ಸಂಯೋಗವನ್ನೇ ದ್ವೇಷಿಸತೊಡಗುತ್ತಾರೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಗಂಡಸರು ಯಾರೂ ಹೀಗೆ ವರ್ತಿಸರು. ಕುಲಕನ್ಯಕೆಯರು ಲಜ್ಜಾವತಿಯರೂ, ಮುಗ್ಧೆಯರೂ, ಪ್ರೇಮದ ಪರಿಗಳನ್ನರಿಯದವರೂ ಆಗಿರುವುದೇ ಹೆಚ್ಚು. ಅವರ ಮೇಲೆ ಬಲಾತ್ಕಾರ ಮಾಡುವುದೆಂದರೆ ಮಾತಿನ ಬೆಂಕಿಯಿಂದ ಅವರನ್ನು ಸುಟ್ಟುರಿಸಿದಂತೆಯೇ ಸರಿ. ಇಂತಹ ಘೋರ ಅನುಭವ ಯಾವ ತರುಣಿಯನ್ನಾದರೂ ಗಂಡನ ಮನೆಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟೋಡುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ; ಇದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಹೆಣ್ಣು ಹುಟ್ಟಿತೆಂದರೆ ಜನರು ಜುಗುಪ್ಸೆಪಡುವಂತಾಗುತ್ತದೆ.[14]

---

[9] ಹೋಲಿಸಿ—ಉ. ರಾ. ಚ. II. *2*ab.

[10] ಹೋಲಿಸಿ—ಉ. ರಾ. ಚ. I. *39*d.

[11] ಹೋಲಿಸಿ—ಮಾ. ಮಾ. VII *1.46*: "ಕುಸುಮಸಧರ್ಮಾಣೋ ಹಿ ಯೋಷಿತಃ..."; ಉ. ರಾ, ಚ. VI. *12d*: "ಪುರಂಧ್ರೀಣಾಂ ಚಿತ್ತಂ ಕುಸುಮಸುಕುಮಾರಂ ಹಿ ಭವತಿ".

[12] ಉ. ರಾ. ಚ. I. *14*: "ನೈಸರ್ಗಿಕೀ ಸುರಭಿಣಃ ಕುಸುಮಸ್ಯ ಸಿದ್ಧಾ ಮೂರ್ಧ್ನಿ ಸ್ಥಿತಿರ್ನ ಚರಣೈರವತಾಡನಾನಿ।"

[13] ಉ. ರಾ. ಚ. I. *5*; "ಯಥಾ ಸ್ತ್ರೀಣಾಂ ತಥಾ ವಾಚಾಂ ಸಾಧುತ್ವೇ ದುರ್ಜನೋ ಜನಃ"।

[14] ಹೋಲಿಸಿ—ಮಾ. ಮಾ. VII. ಸಾಲುಗಳು *58-60, 68-72*; "ಯೋಷಿತಃ ಸುಕುಮಾರೋಪಕ್ರಮಾಃ, ತಾಸು ಅನಧಿಗತವಿಶ್ವಾಸೈಃ ಪ್ರಸಭಮುಪಕ್ರಮ್ಯಮಾಣಾಃ ಸದ್ಯಃ ಸಂಪ್ರಯೋಗವಿದ್ವೇಷಿಣ್ಯೋ ಭವನ್ತಿ;" ಏವಂ ಕಿಲ ಕಾಮಸೂತ್ರಕಾರಾ ಆಮನನ್ತಿ. "ಗೃಹೇ ಗೃಹೇ ಪುರುಷಾಃ ಕುಲಕನ್ಯಕಾಃ ಸಮುದ್ವಹನ್ತಿ. ನ ಖಲು ಕೋಽಪಿ ಲಜ್ಜಾಪರಾಧೀನಂ ಅನಪರಾದ್ಧಂ ಮುಗ್ಧಸುಕುಮಾರಸ್ವಭಾವಂ ಕುಲಕುಮಾರೀಜನಂ ಪ್ರಥಮಾಮೀತಿ ವಾಚಾನಲೇನ ಪ್ರಜ್ವಾಲಯತಿ. ಏತೇ ಖಲು ತೇ ಹೃದಯಶಲ್ಯನಿಕ್ಷೇಪಾ ಆಮರಣಂ ಸಂಸ್ಮರ್ಯಮಾಣದುಃಸಹಾಃ ಪತಿಗೃಹನಿವಾಸವೈರಾಗ್ಯಕಾರಿಣೋ ಮಹಾಪರಿಭವಾ ಯೇಷಾಂ ಕೃತೇ ಸ್ತ್ರೀಜನ್ಮಲಾಭಂ ಜುಗುಪ್ಸನ್ತೇ ಬಾಂಧವಾಃ।"

ಇದು ಗಂಡಸಿನ ವರ್ತನೆಯ ಖಂಡನೆಯೂ ಹೌದು, ವಿವಾಹ-ಸಂಬಂಧಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸೌಮನಸ್ಯ ಪ್ರೇಮಗಳು ಅಗತ್ಯವೆಂಬ ಬಗ್ಗೆ ಒಂದು ಸಮರ್ಥವಾದ ವಾದಸರಣಿಯೂ ಹೌದು.

ಸುಖ-ವಿವಾಹಕ್ಕೆ ಪರಸ್ಪರ ಅನುರಾಗವೇ ಅಡಿಗಲ್ಲೆಂದು ಭವಭೂತಿ ಭಾವಿಸುತ್ತಾನೆ.[15] ಪ್ರಣಯವಿಕಾಸ, ಅದರ ರೋಮಾಂಚ, ವಿವಾಹದಲ್ಲಿ ಪರ್ಯವಸಾನಗೊಳ್ಳುವ ಪೂರ್ವಶೃಂಗಾರದ ಉನ್ಮಾದಕ ಆನಂದ – ಇದೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಸಂಸ್ಕೃತಕವಿಗಳಲ್ಲಿ ಅನೇಕರು ಬಣ್ಣಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆ ಬಗೆಯ ಶೃಂಗಾರದ ಕಾವ್ಯಮಯ ಹಾಗು ಭಾವಪೂರ್ಣ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಭವಭೂತಿಯೂ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ. ಆದರೆ ವಿವಾಹಿತರ ಪ್ರೇಮದ ಮಹಿಮೆಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಿರುವವರಲ್ಲಿ ಭವಭೂತಿ ಬಹುಶಃ ಒಬ್ಬಂಟಿಗನಾಗಿ ನಿಂತಂತೆ ಭಾಸವಾಗುತ್ತದೆ; ರಾಮ-ಸೀತೆಯರ ಮೂಲಕ ಅವನು ಉದಾತ್ತ ಶಿಖರಕ್ಕೇರಿಸಿರುವುದು ಈ ವಿವಾಹಿತ-ಪ್ರೇಮವನ್ನೇ. ದಾಂಪತ್ಯಪ್ರೇಮವೆಂಬುದು ಗಂಡ–ಹೆಂಡಿರಲ್ಲಿ ಒಂದು ಉತ್ಕಟ ಹೃದಯಸಾಮರಸ್ಯವನ್ನೂ ಏಕಾತ್ಮಭಾವವನ್ನೂ ತರುವಂತಹ ಒಂದು ವಿಚಿತ್ರ ಭಾವಬಂಧನ. ಅದರ ಸೊಬಗನ್ನು ಮುಪ್ಪು ಕುಗ್ಗಿಸಲಾರದು; ಅದರ ಸುಗಂಧವನ್ನಾಗಲಿ ರಸಸ್ವಾದವನ್ನಾಗಲಿ ಕಾಲ ಕೆಡಿಸಲಾರದು[16]. ಪರಸ್ಪರ ಪ್ರೇಮದಿಂದ ಬದ್ಧರಾದ ದಂಪತಿಗಳು ಎಂದೆಂದಿಗೂ ಹೃದಯದಲ್ಲಿ ತಾರುಣ್ಯಪೂರ್ಣರಾಗಿಯೇ ಉಳಿಯುವರು. ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಿಯರಾದ ಇಬ್ಬರ ಸಮಜೋಡಿ ಯಾವಾಗಲೂ ಪರಸ್ಪರ ಮೌನದ ಸಾನ್ನಿಧ್ಯ ಮಾತ್ರದಿಂದಲೇ ತೃಪ್ತಿಯಿಂದ ತುಂಬಿರುತ್ತದೆ; ಏಕೆಂದರೆ ಒಬ್ಬರ ಸನ್ನಿಧಿಯೇ ಇನ್ನೊಬ್ಬರಿಗೆ ಎಲ್ಲಕ್ಕೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ಅಮೂಲ್ಯ ನಿಧಿ[17]. ಅರಮನೆಯ ನಿವಾಸವಾಗಲಿ ಅರಣ್ಯದ ಕುಟೀರವೇ ಆಗಲಿ ವಿವಾಹಿತ ಜೀವನದ ಸುಖಸಮೃದ್ಧಿಗೆ ಯಾವ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನೂ ತಾರದು. ಪ್ರೇಮವೇ ಒಂದು ಶಕ್ತಿ; ಮತ್ತು ಒಂದು ಸಾಮರ್ಥ್ಯದ ನೆಲೆಯಾದ ಗಟ್ಟಿಗೋಪುರ! ಹೆಂಡತಿಗೆ ಗಂಡ ಮತ್ತು ಗಂಡನಿಗೆ ಹೆಂಡತಿ – ಇವರ ಸಾಂಕೇತಿಕ ಸಂಬಂಧ ಬಹು ವಿಶಾಲವಾದುದು: ಎಲ್ಲಕ್ಕೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಖ್ಯಪಾತ್ರ, ಎಲ್ಲ ಬಾಂಧವ್ಯಗಳ ಒಕ್ಕೂಟದ ಮೂರ್ತಿ, ಎಲ್ಲ ಬಯಕೆಗಳ ಈಡೇರಿಕೆಯ ನೆಲೆ, ಅಮೌಲ್ಯ ರತ್ನಭಂಡಾರ, ಒಂದೇ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ – ಜೀವನಸರ್ವಸ್ವವೇ![18].

ಕಾಳಿದಾಸನಿಗೆ ಹೇಗೋ ಹಾಗೆ ಭವಭೂತಿಗೂ ಮಗುವಿನ ಆನಂದವಿಲ್ಲದ ದಾಂಪತ್ಯಪ್ರೇಮ ಅಪೂರ್ಣವೇ. ಮಗುವೆಂಬುದು ಸಾಂಸಾರಿಕ ಜೀವನವನ್ನು

---

15 ಹೋಲಿಸಿ–ಮಾ. ಮಾ. II. 2. 15; "ಇತರೇತರಾನುರಾಗೋ ಹಿ ದಾರಕರ್ಮಣಿ ಪರಾರ್ಧ್ಯಂ ಮಂಗಲಮ್".

16 ಉ. ರಾ. ಚ. I. 39.

17 ಉ. ರಾ. ಚ. II. 19, VI. 5:

"ನ ಕಿಂಚಿದಪಿ ('ಪಾಠಾಂತರ' – 'ಅಕಿಂಚಿದಪಿ') ಕುರ್ವಾಣಃ ಸುಖೈರ್ದುಃಖಾನ್ಯಪೋಹತಿ। ತತ್ತಸ್ಯ ಕಿಮಪಿ ದ್ರವ್ಯಂ ಯೋ ಹಿ ಯಸ್ಯ ಪ್ರಿಯೋ ಜನಃ ॥".

18 ಮಾ. ಮಾ. VI. 18.

ಹೊಲಿದು ಸಂರಕ್ಷಿಸುವ ಸೂತ್ರ.[19] ತಂದೆ – ತಾಯಿಗಳ ಹೃದಯದ ಕೇಂದ್ರ – ಸ್ಥಾನವನ್ನೇ ಕಟ್ಟಿಡುವ ಆನಂದದ ಗಂಟೇ ಮಗು.[20] ಸಕಲ ಅಂಗಾಂಗಗಳ ಹಾಗು ಇಡಿಯ ದೇಹದ ಸಾರವೇ ಪ್ರೇಮರೂಪವಾಗಿ ಹೊರಚಿಮ್ಮಿದಾಗಷ್ಟೇ ಮಗುವಿನ ಜನ್ಮ; ಎರಡು ಹೃದಯಗಳು ಅತಿಶಯವಾಗಿ ಕರಗಿ ಒಂದು ಪ್ರಕಾಶಮಯ ನದಿಯಾಗಿ ಹರಿಯುವಾಗಷ್ಟೇ ಅದರ ಉದಯ.[21] ಆದ್ದರಿಂದ ತಂದೆತಾಯ್ಗಳ ಪೂರ್ಣ ಸಮಾಗಮದ ನಿಜವಾದ ಪ್ರತೀಕವೇ ಶಿಶು; ಅದು ದಾಂಪತ್ಯಪ್ರೇಮದ ಉನ್ನತೋನ್ನತ ಶಿಖರ!

(2) ಉಕ್ತಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ಭವಭೂತಿ ಕೆಲವೊಂದು ಸುಂದರ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಮಾಡಿದ್ದಾನೆ. ಸೃಷ್ಟಿಯ ದಿಕ್ಕಿನಿಂದ ನೋಡಿದಾಗ ಅದೇ ಪರತತ್ತ್ವವಾದ 'ಶಬ್ದಬ್ರಹ್ಮ'; ವಾಲ್ಮೀಕಿಗೆ ಹಿಂದೊಮ್ಮೆ ಸ್ಫುರಿಸಿದಂತೆ ಕೆಲವೇ ಪುಣ್ಯವಂತರಿಗೆ ಒಂದು ಅಪ್ರಯತ್ನದ ಹಾಗು ಸ್ಫೂರ್ತ ಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ತಾನೇತಾನಾಗಿ ತಟ್ಟನೆ ಮಿಂಚುವುದು ಅದರ ಸ್ವಭಾವ.[22] ಪರಸತ್ಯದ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷದರ್ಶನ ಋಷಿಗಳಿಗೆ ಸಹಜವಾಗಿರುತ್ತದೆ.[23] ಅವರ ಮಾತು ಎಂದೂ ಭ್ರಾಮಕವಾಗದು; ಅರ್ಥ ಅವರ ಮಾತನ್ನು ಬೆಂಬತ್ತಿ ಓಡಿಬರುತ್ತದೆ; ಸಂಪತ್ತು ಮತ್ತು ಸುಖಗಳು ಅವುಗಳ ಮೂಲಕ ಪ್ರಕಾಶಿಸುತ್ತವೆ.[24] ಸಜ್ಜನರು ಋಷಿಗಳಷ್ಟು ಸುದೈವಿಗಳಲ್ಲದೆ ಇರಬಹುದು; ಆದರೆ ಅವರ ಮಾತುಗಳು ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಮುಚ್ಚಿಡುವ ಹಚ್ಚಡಗಳಾಗವು.[25] ಆದ್ದರಿಂದ ವಾಗ್ದೇವಿ ಋಷಿಗಳಂತೆ ಸಜ್ಜನರಿಗೂ ವಶವರ್ತಿನಿಯಾಗಿಯೇ ಇರುತ್ತಾಳೆ.

ಇನ್ನು ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ಪಾರ್ಶ್ವದತ್ತ ತಿರುಗಿದರೆ, ಮಾತೇ ಮಾನವನ ಜೀವನದ ಹಾಗು ಸಕಲ ವ್ಯವಹಾರದ ಅಡಿಪಾಯ.[26] ಮಾತೇ ಮಾನವನ

---

19 ಉ. ರಾ. ಚ. VII. ('ಗರ್ಭನಾಟಕ').

20 ಉ. ರಾ. ಚ. III. *17*.

21 ಉ. ರಾ. ಚ. VI. *22*.

22 ನೋಡಿ–ಉ. ರಾ. ಚ. II. ವಿಷ್ಕಂಭಕ.

23 ಉ. ರಾ. ಚ. VII 'ಗರ್ಭನಾಟಕ', ಪ್ರಸ್ತಾವನೆ. "ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕೃತಧರ್ಮಾಣಃ ಋಷಯಃ".

24 ಉ. ರಾ. ಚ. IV. *18*:

" ಆವಿರ್ಭೂತಜ್ಯೋತಿಷಾಂ ಬ್ರಾಹ್ಮಣಾನಾಂ ಯೇ ವ್ಯಾಹಾರಾಸ್ತೇಷು ಮಾ ಸಂಶಯೋ ಭೂತ್‌।
ಭದ್ರಾ ಹ್ಯೇಷಾಂ ವಾಚಿ ಲಕ್ಷ್ಮೀರ್ನಿಷಿಕ್ತಾ ನೈತೇ ವಾಚಂ ವಿಪ್ಲುತಾರ್ಥಾಂ ವದನ್ತಿ॥"

25 ಹೋಲಿಸಿ: ಉ. ರಾ. ಚ. I. *10*:

" ಲೌಕಿಕಾನಾಂ ಹಿ ಸಾಧೂನಾಂ ಅರ್ಥಂ ವಾಗನುವರ್ತತೇ।
ಋಷೀಣಾಂ ಪುನರಾದ್ಯಾನಾಂ ವಾಚಮರ್ಥೋಽನುಧಾವತಿ ॥ "

26 ಮಾ. ಮಾ. II. *4* ff: " ವಾಕ್ಪ್ರತಿಷ್ಠಾನಿ ದೇಹಿನಾಂ ವ್ಯವಹಾರತನ್ತ್ರಾಣಿ। ವಾಚಿ ಪುಣ್ಯಾಪುಣ್ಯಹೇತವೋ ವ್ಯವಸ್ಥಾಃ ಸರ್ವಥಾ ಜನಾನಾಮಾಯತನ್ತೇ। "

ಸ್ವಭಾವದ ಹೆಗ್ಗುರುತು. ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಹಾಗು ಶಿಕ್ಷಣಗಳು ಒಬ್ಬನ ಮಾತುಗಳಿಗೆ ಸುಸಂಸ್ಕಾರವನ್ನು ಒದಗಿಸುತ್ತವೆ.[27] ನೀತಿವಂತರ ಮಾತುಗಳು ಸಜ್ಜನಿಕೆ ಹಾಗು ವಿನಯಗಳಿಂದ ಮಾರ್ಪೊಳೆಯುತ್ತಿರುವವಲ್ಲದೆ ಮಧುವನ್ನು ಸ್ರವಿಸುತ್ತಲೂ ಇರುತ್ತವೆ.[28] ಮನುಷ್ಯರು ಬಹಳ ಎಚ್ಚರದಿಂದ ತಮ್ಮ ಮಾತುಗಳನ್ನಾಡಬೇಕು; ಯಾರಿಗೂ ಮಾತಿನಿಂದ ನೋವಾಗದಂತೆ ಯತ್ನಿಸಬೇಕು — ಹೆಂಡತಿಯಿರಲಿ, ಗೆಳೆಯನಿರಲಿ, ಅಪರಿಚಿತನೇ ಇರಲಿ![29] ಕಟುಶಬ್ದಗಳೇ ರಾಕ್ಷಸೀವೃತ್ತಿಯ ಪ್ರತೀಕ; ಮದ, ಗರ್ವ ಅಥವಾ ಉನ್ಮಾದಗಳಿಂದಲೇ ಅವಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶ! ಕೆಟ್ಟ ಮಾತೇ ಸಕಲ ವೈರ ಹಾಗು ಕಲಹಗಳಿಗೂ ಮೂಲ; ಮತ್ತು ಅದರಿಂದಲೇ ಘೋರ ನರಕವೂ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ.[30] ಸೃಷ್ಟಿಕಾರ್ಯದಲ್ಲಿ ಹೇಗೋ ಹಾಗೆಯೇ ಲೋಕ ವ್ಯವಹಾರದಲ್ಲಿಯೂ ಸತ್ಯಪೂರ್ಣವೂ ಪ್ರಿಯಕರವೂ ಆದ ಮಾತು ಆವಶ್ಯಕ. ಅಂತಹ ಮಾತು ಸಕಲ ಸುಖಗಳಿಗೂ ಮಾತೆಯಾದ ಕಾಮಧೇನುವಿನಂತೆ: ಅದು ಸಕಲ ಇಷ್ಟಾರ್ಥಗಳನ್ನೂ ನೀಡುತ್ತದೆ, ದುರದೃಷ್ಟವನ್ನು ತೊಲಗಿಸುತ್ತದೆ; ಕೀರ್ತಿಯನ್ನು ಕರುಣಿಸುತ್ತದೆ, ಪಾಪವನ್ನು ನಾಶಮಾಡುತ್ತದೆ.[31] ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಭವಭೂತಿ ಸಕಲ ಮಾನವೀಯ ಸಂಬಂಧಗಳಲ್ಲೂ ವ್ಯವಹಾರಗಳಲ್ಲೂ ಮಾರ್ದವ ಮತ್ತು ಮಾಧುರ್ಯಗಳನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂದು ಘೋಷಿಸುತ್ತಾನೆ; ಕ್ರೌರ್ಯ ಹಾಗು ಕಾಠಿನ್ಯಗಳನ್ನು ದೂಷಿಸುತ್ತಾನೆ.[32]

(3) ಭವಭೂತಿಯ ಸಾಹಿತ್ಯವಿಷಯಕ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳು ವೈಯಕ್ತಿಕವಾಗಿವೆ. ಅವು ಅವನ ಸ್ವಂತ ಲೇಖನದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನೂ ಸಾಹಿತ್ಯಕಲೆಯ ಬಗೆಗೆ ಅವನ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳ ವಿಕಾಸಕ್ರಮವನ್ನೂ ಕನ್ನಡಿಸುತ್ತವೆ.

ರಾಮಾಯಣದ ಆವಿರ್ಭಾವದ ಕಥೆಯನ್ನು ಅವನು ಅಕ್ಕರೆತುಂಬಿದ ಸಾವಧಾನತೆ ಮತ್ತು ಮೆಚ್ಚುಗೆಯಿಂದ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಹೃದಯಸ್ಪರ್ಶಿಯಾದ ಕಾವ್ಯ ಕೇವಲ ಪ್ರಗಲ್ಭ ಸಂವಿಧಾನವೂ ಅಲ್ಲ, ಕೇವಲ ಪ್ರೌಢ ಅಥವಾ ಆಡಂಬರದ

---

27 ಹೋಲಿಸಿ : ಲವನ ಉಕ್ತಿಪ್ರಕಾರವನ್ನು ಸುಮಂತ್ರ ಕೊಂಡಾಡುವ ರೀತಿ; ಉ. ರಾ. ಚ. V.

28 ಹೋಲಿಸಿ : ಉ. ರಾ. ಚ. II. *2*: " ಪ್ರಿಯಪ್ರಾಯಾ ವೃತ್ತಿಃ ವಿನಯಮಧುರೋ ವಾಚಿ ನಿಯಮಃ | "

29 ಹೋಲಿಸಿ : ಮಾ. ಮಾ. VII. ಸಾಲುಗಳು *68-72* (ಮೇಲೆ *14* ನೆ ಟಿಪ್ಪಣಿಯಲ್ಲಿ ಉದಾಹೃತ).

30 ಉ. ರಾ. ಚ. V. *29* : " ಋಷಯೋ ರಾಕ್ಷಸೀಮಾಹುರ್ವಾಚಮುನ್ಮತ್ತದೃಪ್ತಯೋಃ |
ಸಾ ಯೋನಿಃ ಸರ್ವವೈರಾಣಾಂ ಸಾ ಹಿ ಲೋಕಸ್ಯ ನಿರ್ಋತಿಃ ॥ "

31 ಉ. ರಾ. ಚ. V. *30*:

" ಕಾಮಾನ್ ದುಗ್ಧೇ ವಿಪ್ರಕರ್ಷತ್ಯಲಕ್ಷ್ಮೀಂ ಕೀರ್ತಿಂ ಸೂತೇ ದುಷ್ಕೃತಂ ಯಾ ಹಿನಸ್ತಿ |
ತಾಂಚಾಪ್ಯೇತಾಂ ಮಾತರಂ ಮಂಗಲಾನಾಂ ಧೇನುಂ ಧೀರಾಃ ಸೂನೃತಾಂ ವಾಚಮಾಹುಃ ॥"

32 ಮ. ವೀ. ಚ. II. *48 ff*: " ನೃಶಂಸತಾ ಹಿ ನಾಮ ಪುರುಷದೋಷಃ | "

ವಾಗ್ವಿನ್ಯಾಸವೂ ಅಲ್ಲ; ಅದು ಉತ್ಕಟ ಮನೋಭಾವಗಳು ಉಕ್ಕಿ ಹರಿಯುವ ಒಂದು ನೈಸರ್ಗಿಕ ಮಹಾಪ್ರವಾಹ – ಎಂದು ಅವನ ತಾತ್ಪರ್ಯವಿದ್ದಿರಬಹುದು. ಕಾವ್ಯದ ಕೇಂದ್ರಬಿಂದುವೆಂದರೆ ಕವಿಯ ತೀವ್ರ ಸಂವೇದನಾಶೀಲ ಹೃದಯವೇ ಸರಿ; ಅದು ತಾನೇತಾನಾಗಿ ರಸೋತ್ಕಟವಾದ ಭಾಷೆಯ ರೂಪಿಂದ ಹೊರಹೊಮ್ಮುತ್ತದೆ. ಈ ರಸಸಂವೇದನೆಗೆ ಅಷ್ಟೇ ತೀವ್ರವಾದ ಒಂದು ಮಾನವೀಯ ಅಂಶವೂ ಸೇರಿದಾಗ ಮೇಲ್ಮಟ್ಟದ ಕಲೆಯ ಸಾಮಗ್ರಿ ಸಿದ್ಧವಾದಂತಾಗುತ್ತದೆ.

ಬೌದ್ಧಿಕವಾಗಿಯೇ ಆಗಲಿ, ಭವಭೂತಿಯು ಈ ಪರಿಜ್ಞಾನದ ಉನ್ನತ ಸ್ತರಗಳನ್ನು ಏರಿದ್ದನೆಂಬುದು ಸುದೈವವೇ.

ಗ್ರಂಥಸೂಚಿ

1. ಮೂಲಗ್ರಂಥಗಳ ಆವೃತ್ತಿಗಳು:

ಮಹಾವೀರಚರಿತ

ಸಂಪಾದಕ: ಟಿ. ಆರ್. ರತ್ನಂ ಅಯ್ಯರ್; ವೀರರಾಘವ–ವ್ಯಾಖ್ಯಾ ಸಮೇತ. ನಿರ್ಣಯಸಾಗರ ಪ್ರೆಸ್, ಮುಂಬಯಿ; ಮೊದಲನೆ ಆವೃತ್ತಿ–*1892*, ನಾಲ್ಕನೆ ಆವೃತ್ತಿ–*1926*.

ಸಂಪಾದಕ: ಆನಂದೋರಾಮ್ ಬೊರೋಆ, ಒಂದು ಸಂಸ್ಕೃತ ಟೀಕೆ ಹಾಗು ಸಂಸ್ಕೃತ-ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಶಬ್ದಸೂಚಿ ಸಮೇತ; ಕ್ಷೇತ್ರ ಮೋಹನ್ ಮುಖರ್ಜಿ, ಟ್ರೂಬ್‌ನರ್ ಎಂಡ್ ಕಂಪೆನಿ, ಲಂಡನ್, ಮೊದಲ ಆವೃತ್ತಿ—*1877*; ಪಬ್ಲಿಕೇಷನ್ ಬೋರ್ಡ್, ಗೌಹಾತಿ-*2*, ಅಸ್ಸಾಮ್ ಇದರ ಪಡಿಯಚ್ಚು *1969*.

ಸಂಪಾದಕ: ತೋದರ್‌ಮಲ್, ಆಕ್ಸ್‌ಫರ್ಡ್ ಯೂನಿವರ್ಸಿಟಿ ಪ್ರೆಸ್, ಲಂಡನ್, *1928*.

ಸಂಪಾದಕ: ರಾಮಚಂದ್ರ ಮಿಶ್ರ ('ಪ್ರಕಾಶ'—ಹಿಂದೀ ಟೀಕಾ ಸಮೇತ), ಚೌಖಂಬಾ ವಿದ್ಯಾಭವನ. ವಾರಣಾಸಿ, *1955*.

ಮಾಲತೀಮಾಧವ

ಸಂಪಾದಕ: ಎಂ. ಆರ್. ಟೀಲಂಗ್, ತ್ರಿಪುರಾರಿ ಮತ್ತು ಜಗದ್ಧರ, ಇವರ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳ ಸಮೇತ; ನಿರ್ಣಯ ಸಾಗರ ಪ್ರೆಸ್, ಮುಂಬಯಿ, ಮೊದಲ ಆವೃತ್ತಿ–*1892*; ಆರನೆ ಆವೃತ್ತಿ–*1936*,

ಸಂಪಾದಕ: ಆರ್. ಜಿ. ಭಂಡಾರಕರ್, ಜಗದ್ಧರ ವ್ಯಾಖ್ಯಾ–ಸಮೇತ; ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕ ಹಾಗು ವಿವರಣಾತ್ಮಕ ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳು; ಮೊದಲ ಆವೃತ್ತಿ–*1876*, ಮೂರನೆ ಆವೃತ್ತಿ– ಭಂಡಾರಕರ್ ಪ್ರಾಚ್ಯವಿದ್ಯಾ ಸಂಸ್ಥೆ, ಪುಣೆ, *1970*.

ಸಂಪಾದಕ: ಎಂ. ಆರ್. ಕಾಳೆ, ಜಗದ್ಧರನ ಟೀಕಾಸಮೇತ; ಮೊದಲ ಆವೃತ್ತಿ–*1913*; ಮೂರನೆ ಆವೃತ್ತಿ, ಮೋತಿಲಾಲ್ ಬನಾರಸಿದಾಸ್. ದೆಹಲಿ, *1967*.

ಸಂಪಾದಕ: ಆರ್. ಡಿ. ಕರಮರಕರ್, ಪೀಠಿಕೆ, ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಭಾಷಾಂತರ, ಮತ್ತು ಟಿಪ್ಪಣಿ ಸಮೇತ; ಆರ್ಯ ಭೂಷಣ ಪ್ರೆಸ್, ಪುಣೆ, *1935*.

ಸಂಪಾದಕರು: ಸುರು ಮತ್ತು ದೇವಧರ್, ಪೀಠಿಕೆ. ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಭಾಷಾಂತರ ಮತ್ತು ಟಿಪ್ಪಣಿ ಸಮೇತ: ಸಂಪಾದಕರಿಂದಲೇ ಪ್ರಕಾಶಿತ, ಫರ್ಗುಸನ್ ಕಾಲೇಜ್, ಪುಣೆ, *1935*.

ಸಂಪಾದಕ: ಕೆ. ಎಸ್. ಮಹಾದೇವ ಶಾಸ್ತ್ರಿ, ಪೂರ್ಣಸರಸ್ವತಿಯ 'ರಸಮಂಜರೀ' ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ –ಸಮೇತ, ತಿರುವೇಂಡ್ರಮ್ ಸಂಸ್ಕೃತ ಗ್ರಂಥಮಾಲೆ, ನಂ. *170*, ತ್ರಾವಣ್‌ಕೋರ್ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ತಿರುವೇಂಡ್ರಮ್, *1935*.

ಉತ್ತರರಾಮಚರಿತ

ಸಂಪಾದಕರು: ಟಿ. ಆರ್. ರತ್ನಂ ಅಯ್ಯರ್ ಮತ್ತು ಕೆ. ಪಿ. ಪರಬ್, ವೀರರಾಘವ ವ್ಯಾಖ್ಯಾ-ಸಮೇತ; ನಿರ್ಣಯ ಸಾಗರ ಪ್ರೆಸ್, ಮುಂಬಯಿ, ಮೊದಲ ಆವೃತ್ತಿ-*1899*, *10* ನೆಯ ಆವೃತ್ತಿ-(ನಾರಾಯಣ ರಾವ ಆಚಾರ್ಯರ ಸಂಸ್ಕೃತ ಅಡಿಟಿಪ್ಪಣಿಗಳೊಂದಿಗೆ):-*1949*.

ಸಂಪಾದಕ: ಎಸ್. ಕೆ. ಬೆಳವಳಕರ್; ಸಂಸ್ಕೃತ ಮೂಲ ಮಾತ್ರ, ಓರಿಯಂಟಲ್ ಬುಕ್ ಏಜೆನ್ಸಿ, ಪುಣೆ, *1921*; ಮರಾಠಿ ಅನುವಾದ, ಪೀಠಿಕೆ ಮತ್ತು ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳೊಂದಿಗೆ, ಓರಿಯಂಟಲ್ ಬುಕ್ ಏಜೆನ್ಸಿ, ಪುಣೆ, *1915*; ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಅನುವಾದ ಮತ್ತು ಪೀಠಿಕೆ, ಹಾರ್ವರ್ಡ್ ಓರಿಯಂಟಲ್ ಸೀರೀಸ್, ಸಂಪುಟ *21*, ಹಾರ್ವರ್ಡ್ ಯೂನಿವರ್ಸಿಟಿ ಪ್ರೆಸ್, 1915.

ಸಂಪಾದಕ: ಶಾರದಾರಂಜನ್ ರೇ, ಸ್ವರಚಿತ ಸಂಸ್ಕೃತ ವ್ಯಾಖ್ಯಾ-ಸಮೇತ, ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಅನುವಾದ, ಪೀಠಿಕೆ ಮತ್ತು ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳೊಂದಿಗೆ, ಎಸ್. ರೇ ಮತ್ತು ಕಂಪೆನಿ, ಕಲ್ಕತ್ತಾ, *1921*.

ಸಂಪಾದಕ: ಎಂ. ಆರ್. ಕಾಳೆ, ವೀರರಾಘವನ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನದೊಂದಿಗೆ, ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಅನುವಾದ, ಪೀಠಿಕೆ, ಟಿಪ್ಪಣಿಸಹ; ಗೋಪಾಲ್ ನಾರಾಯನ್ ಮತ್ತು ಕಂಪೆನಿ, ಮುಂಬಯಿ, ನಾಲ್ಕನೆ ಆವೃತ್ತಿ, ಮೋತಿಲಾಲ್ ಬನಾರಸಿದಾಸ್, ದೆಹಲಿ, *1962*.

ಸಂಪಾದಕ: ಮಹಾಮಹೋಪಾಧ್ಯಾಯ ಪಿ. ವಿ. ಕಾಣೆ, ಘನಶ್ಯಾಮನ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನದೊಂದಿಗೆ, ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳು; ಹಾಗು ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಅನುವಾದ ಸಿ. ಎನ್. ಜೋಷಿಯದು; ಸಂಪಾದಕರಿಂದಲೇ ಪ್ರಕಾಶಿತ, ಮುಂಬಯಿ, *1939*.

ಸಂಪಾದಕ: ಜಿ. ಕೆ. ಭಟ್. ಪೀಠಿಕೆ, ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಅನುವಾದ, ಟಿಪ್ಪಣಿ—ಇತ್ಯಾದಿಗಳೊಂದಿಗೆ; ದಿ ಪಾಪ್ಯುಲರ್ ಪಬ್ಲಿಷಿಂಗ್ ಹೌಸ್, ಟವರ್ ರೋಡ್, ಸೂರತ್, ಮೊದಲ ಆವೃತ್ತಿ-*1953*; ಎರಡನೆ ತಿದ್ದಿದ ಮತ್ತು ವಿಸ್ತೃತ ಆವೃತ್ತಿ, *1965*.

ಸಂಪಾದಕ: ಆರ್. ಡಿ. ಕರಮರಕರ್, ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಅನುವಾದ. ಪೀಠಿಕೆ, ಟಿಪ್ಪಣಿ ಇತ್ಯಾದಿಗಳೊಂದಿಗೆ, ಆರ್ಯ ಭೂಷಣ ಪ್ರೆಸ್, ಪುಣೆ, *1954*.

(ಸಂಸ್ಕೃತ ಮೂಲಕೃತಿಗಳ ಇತರ ಆವೃತ್ತಿಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ: ತೋದರ್ ಮಲ್, 'ಮಹಾವೀರಚರಿತ' ಪೀಠಿಕೆ, ಪು. xlii–li).

2. ಸಾಮಾನ್ಯ ಗ್ರಂಥಗಳು

BHAT, G. K. : *Sanskrit Drama: A Perspective on Theory and Practice*, Karnatak University, Silver Jubilee Publication, Dharwar, Nov. 1975.

ಭಟ್, ಜಿ. ಕೆ. : 'ಸಂಸ್ಕೃತ್ ಡ್ರಾಮ, ಎ ಪರ್‌ಸ್ಪೆಕ್ಟಿವ್ ಆನ್ ಥಿಯೊರಿ ಎಂಡ್ ಪ್ರಾಕ್ಟೀಸ್', ಕರ್ನಾಟಕ ಯೂನಿವರ್ಸಿಟಿ, ಸಿಲ್ವರ್ ಜ್ಯುಬಿಲಿ ಪ್ರಕಟನೆ, ಧಾರವಾಡ ನವಂಬರ್ *1975*.

BHAT, G. K. : *Tragedy and Sanskrit Drama*, Popular Prakashan, Bombay, 1974.

ಭಟ್, ಜಿ.ಕೆ. : 'ಟ್ರಾಜೆಡಿ ಎಂಡ್ ಸಂಸ್ಕೃತ್ ಡ್ರಾಮ', ಪಾಪ್ಯುಲರ್ ಪ್ರಕಾಶನ, ಬಾಂಬೆ, 1974.

DASGUPTA AND DE : *History of Indian Literature*, Classical Period, University of Calcutta, 1947.

ದಾಸ್‌ಗುಪ್ತ ಮತ್ತು ದೇ : 'ಹಿಸ್ಟೊರಿ ಆಫ್ ಇಂಡಿಯನ್ ಲಿಟರೇಚರ್, ಕ್ಲಾಸಿಕಲ್ ಪೀರಿಯಡ್', ಯೂನಿವರ್ಸಿಟಿ ಆಫ್ ಕಲ್ಕತ್ತಾ, 1947.

JAGIRDAR, R. V. . *Drama in Sanskrit Literature*, Popular Book Depot, Bombay, 1947.

ಜಾಗೀರದಾರ, ಆರ್. ವಿ. : 'ಡ್ರಾಮ ಇನ್ ಸಂಸ್ಕೃತ್ ಲಿಟರೇಚರ್', ಪಾಪ್ಯುಲರ್ ಬುಕ್ ಡಿಪೋ, ಬಾಂಬೆ, 1947.

KEITH, A. B. : *The Sanskrit Drama*, Oxford University, 1923.

ಕೀತ್. ಎ. ಬಿ. : 'ದಿ ಸಂಸ್ಕೃತ್ ಡ್ರಾಮ', ಆಕ್ಸ್‌ಫರ್ಡ್ ಯೂನಿವರ್ಸಿಟಿ, 1923.

RAJA, C. KUNHAN : *Survey of Sanskrit Literature*, Bharatiya Vidya Bhavan, Bombay, 1962.

ರಾಜ, ಸಿ, ಕುನ್ಹನ್ : 'ಸರ್ವೆ ಆಫ್ ಸಂಸ್ಕೃತ್ ಲಿಟರೇಚರ್', ಭಾರತಿಯ ವಿದ್ಯಾ ಭವನ, ಭಾಂಬೆ, 1962.

RAGHAVAN, V. : *The Social Play in Sanskrit*, The Indian Institute of Culture, Transaction No. 11, Bangalore, March 1952.

ರಾಘವನ್, ವಿ. : 'ದಿ ಸೋಶಿಯಲ್ ಪ್ಲೆ ಇನ್ ಸಂಸ್ಕೃತ್', ದಿ ಇಂಡಿಯನ್ ಇನ್‌ಸ್ಟಿಟ್ಯೂಟ್ ಆಫ್ ಕಲ್ಬರ್', ಟ್ರಾನ್ಸಾಕ್ಷನ್ ನಂ. 11, ಬೆಂಗಳೂರು, ಮಾರ್ಚ್ 1952.

RAGHAVAN, V. : *Some Old Lost Rama Plays*, Annamalai University, Annamalainagar, 1961.

ರಾಘವನ್, ವಿ. : 'ಸಮ್ ಓಲ್ಡ್ ಲಾಸ್ಟ್ ರಾಮ ಪ್ಲೇಸ್, ಅನ್ನಾಮಲೈ ಯೂನಿವರ್ಸಿಟಿ, ಅನ್ನಾಮಲೈನಗರ್, 1961.

SHEKHAR, I. : *Sanskrit Drama : Its Origin and Decline*, E. J. Brill, Leiden, 1960.

ಶೇಖರ್, ಐ : 'ಸಂಸ್ಕೃತ್ ಡ್ರಾಮ, ಇಟ್ಸ್ ಆರಿಜಿನ್ ಎಂಡ್ ಡಿಕ್ಲೈನ್', ಇ. ಜೆ. ಬ್ರಿಲ್, ಲೀಡನ್, *1960*.

WELLS, HENRY W. : *The Classical Drama of India*, Asia Publishing House, Bombay, 1963.

ವೆಲ್ಸ್. ಹೆನ್ರಿ ಡಬ್ಲ್ಯು : 'ದಿ ಕ್ಲಾಸಿಕಲ್ ಡ್ರಾಮ ಆಫ್ ಇಂಡಿಯ', ಏಷ್ಯಾ, ಪಬ್ಲಿಷಿಂಗ್ ಹೌಸ್, ಬಾಂಬೆ, *1963*.

WELLS, HENRY W. : *Six Sanskrit Plays*, English translation with Prefaces ano introduction, Asia Publishing House, Bombay, 1964.

ವೆಲ್ಸ್, ಹೆನ್ರಿ ಡಬ್ಲ್ಯು : 'ಸಿಕ್ಸ್ ಸಂಸ್ಕೃತ್ ಪ್ಲೇಸ್', ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಭಾಷಾಂತರ ಮತ್ತು ಪೀಠಿಕೆ, ಏಷ್ಯಾ ಪಬ್ಲಿಷಿಂಗ್ ಹೌಸ್, ಬಾಂಬೆ, *1964*.

WILSON, H. H. : *Select Specimens of the Theatre of the Hindus.* Vol. I (English translation of URC); New ed., Susil Gupta, Ltd., Calcutta, 1925.

ವಿಲ್ಸನ್, ಎಚ್. ಎಚ್ : 'ಸೆಲೆಕ್ಟ್ ಸ್ಪೆಸಿಮೆನ್ಸ್ ಆಫ್ ದಿ ಥಿಯೇಟರ್ ಆಫ್ ದಿ ಹಿಂದೂಸ್', ಸಂಪುಟ I (ಉ. ರಾ. ಚ. ದ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಭಾಷಾಂತರ; ಹೊಸ ಆವೃತ್ತಿ, ಸುಶೀಲಗುಪ್ತ, ಲಿಮಿಟೆಡ್, ಕಲ್ಕತ್ತಾ, *1925*.

WINTERNITZ M. : *A History of Indian Literature*, Vol. III (translated into English by Subhadra Jha), Motilal Banarsidass, Delhi, 1963.

ವಿಂಟರ್‌ನಿಟ್ಸ್, ಎಮ್ : 'ಎ ಹಿಸ್ಟ್ರಿ ಆಫ್ ಇಂಡಿಯನ್ ಲಿಟರೇಚರ್', ಸಂಪುಟ III (ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಭಾಷಾಂತರಕಾರರು–ಸುಭದ್ರ ಝಾ), ಮೋತೀಲಾಲ್ ಬನಾರ್ಸಿದಾಸ್, ದೆಹಲಿ, *1963*.

3. ವಿಶೇಷ ಗ್ರಂಥಗಳು ಮತ್ತು ಲೇಖನಗಳು

BOROOAH, ANUNDORAM : *Bhavabhūti and his Place in Sanskrit Literature*; Calcutta, 1878.

ಬೋರೋ, ಅನಂದೂರಾಮ : 'ಭವಭೂತಿ ಎಂಡ್ ಹಿಸ್ ಪ್ಲೇಸ್ ಇನ್ ಸಂಸ್ಕೃತ್ ಲಿಟರೇಚರ್', ಕಲ್ಕತ್ತಾ, *1878*.

HARSHE, R. G. : *Observations on the Life and Works of Bhavabhūti* (French) ; Editions Litteraires de France, 1938.

ಹರ್ಷೆ, ಆರ್. ಜಿ. : 'ಆಬ್ಸರ್ವೇಷನ್ಸ್ ಆನ್ ದಿ ಲೈಫ್ ಎಂಡ್ ವರ್ಕ್ಸ್ ಆಫ್ ಭವಭೂತಿ' (ಫ್ರೆಂಚ್); ಎಡಿಷನ್ಸ್ ಲಿಟರೇರಿಸ್ ಡಿ ಫ್ರಾಂಸ್, *1938*.

INAMDAR, V. M. : *Uttara Rama Charita : A Preface*, pub. Mrs. Inamdar, C/o. Karnatak College, Dharwar, 1957.

ಇನಾಂದಾರ್, ವಿ. ಎಮ್. : 'ಉತ್ತರರಾಮಚರಿತ : ಎ ಪ್ರಿಫೇಸ್', ಪ್ರಕಾಶಕರು: ಶ್ರೀಮತಿ ಇನಾಂದಾರ್, ಕರ್ನಾಟಕ ಕಾಲೇಜ್, ಧಾರವಾಡ, *1957*.

KARMARKAR, R. D. : *Bhavabhūti*, Karnatak University, Dharwar, 1963.

ಕರ್ಮರಕರ್, ಆರ್. ಡಿ. : 'ಭವಭೂತಿ', ಕರ್ನಾಟಕ ಯೂನಿವರ್ಸಿಟಿ, ಧಾರವಾಡ, *1963*.

MIRASHI, V. V. : *Bhavabhūti*, Motilal Banarsidass, Delhi, 1974.

ಮಿರಾಶಿ, ವಿ. ವಿ. : ಭವಭೂತಿ, ಮೋತಿಲಾಲ್ ಬನಾರ್ಸಿದಾಸ್, ದೆಹಲಿ, *1974*.

RAGHAVAN, V. : 'Bhavabhūti and the Veda'; in *Journal of the Asiatic Society of Bombay* (New Series), Vols. 31-32, 1956-57, *Śrāddha-śatābdi / Special* Volume), June 1959 ; pp. 218-221.

ರಾಘವನ್, ವಿ. : "ಭವಭೂತಿ ಎಂಡ್ ದಿ ವೇದ"; ಜರ್ನಲ್ ಆಫ್ ದಿ ಏಷ್ಯಾಟಿಕ್ ಸೊಸೈಟಿ ಆಫ್ ಬಾಂಬೆ (ನ್ಯೂ ಸೀರೀಸ್), ಸಂಪುಟಗಳು *31–32*; *1956–57* (ಶ್ರಾದ್ಧ-ಶತಾಬ್ದಿ ಸ್ಪೆಷಲ್ ವಾಲ್ಯೂಮ್), ಜೂನ್ *1959*; ಪುಟ–*218–221*.

RAGHAVAN, V. : 'Bhavabhūti and Artha-śāstra'; in *New Indology Festschrift Walter Ruben zum* 70, Geburtstag ; Akademie-verlag, Berlin, 1971 ; pp. 433-439.

ರಾಘವನ್, ವಿ. : "ಭವಭೂತಿ ಎಂಡ್ ಅರ್ಥಶಾಸ್ತ್ರ"; ನ್ಯೂ ಇಂಡಾಲಜಿ, ಫೆಸ್ಟ್‌ಶ್ರಿಫ್ಟ್ ವಾಲ್ಟರ್ ರೂಬೆನ್ ಜುಮ್ *70*, ಗೊಬುರ್ಟ್‌ಸ್ಟಾಗ್; ಅಕಾದೆಮಿ ಫೆರ್ಲಾಗ್, ಬರ್ಲಿನ್, *1971*, ಪುಟ–*433–439*.

4. ಭಾರತೀಯ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿಯ ಗ್ರಂಥಗಳು

(ಸಂಸ್ಕೃತ)

ಶಾಸ್ತ್ರಿ : ಪಂಡಿತ ದ್ವಿಜೇಂದ್ರನಾಥ : 'ಸಂಸ್ಕೃತಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶಃ', ಭಾರತೀಪ್ರಕಾಶನ, ಮೀರತ್ (ಯು. ಪಿ.), 1956.

(ಮರಾಠಿ)

ಭಟ್, ಗೋ. ಕೆ. : 'ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟ್ಯಸೃಷ್ಟಿ'. ಕಾಂಟಿನೆಂಟಲ್ ಪ್ರಕಾಶನ್, ಪುಣೆ–30, 1964.

ಮಿರಾಶೀ, ವಾ. ವಿ. : 'ಭವಭೂತಿ', ಪಾಪ್ಯುಲರ್ ಪ್ರಕಾಶನ್, ಮುಂಬಯಿ, 34, 1968.

(ಹಿಂದಿ)

ಉಪಾಧ್ಯಾಯ, ಬಲದೇವ್ : 'ಸಂಸ್ಕೃತ್ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕಾ ಇತಿಹಾಸ್', ಶಾರದಾ ಮಂದಿರ್, ಕಾಶೀ, 1945.

ಗೈರೋಲಾ, ವಾಚಸ್ಪತಿ : 'ಸಂಸ್ಕೃತ್ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕಾ ಇತಿಹಾಸ್', ಚೌಖಂಬಾ ವಿದ್ಯಾ ಭವನ್, ವಾರಾಣಸೀ, 1960.

ರಾಮ ಗಂಗಾಸಾಗರ್ : 'ಮಹಾಕವಿ ಭವಭೂತಿ', ಚೌಖಂಬಾ ಪ್ರಕಾಶನ್, ವಾರಾಣಸೀ, 1965.

ಸಿಂಹ್, ಅಯೋಧ್ಯಾ ಪ್ರಸಾದ್ : 'ಭವಭೂತಿ ಔರ್ ಉನ್ ಕೀ ನಾಟ್ಯಕಲಾ', ಮೋತಿಲಾಲ್ ಬನಾರಸೀದಾಸ್, ದಿಲ್ಲೀ, 1969.

ಭಾರತೀಯ ಸಾಹಿತ್ಯದ ನಿರ್ಮಾಣಕಾರರು: ಈ ಪ್ರಬಂಧಗಳಲ್ಲಿ ಭಾರತದ ಪ್ರಾಚೀನ ಇಲ್ಲವೆ ಅರ್ವಾಚೀನ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿಯ ಮಹತ್ವದ ಮೈಲಿಗಲ್ಲುಗಳಿಗೆ ಕಾರಣಪುರುಷರಾಗಿರುವವರ ಪರಿಚಯವನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಡಲಾಗುವುದು.

ರಾಜಾರಾಮ ಮೋಹನರಾಯ: ಸೌಮ್ಯೇಂದ್ರನಾಥ ಟಾಗೋರ | ಕೇಶವ ಸುತರು: ಪ್ರಭಾಕರ ಮಾಚ್ವೆ | ಇಳಂಗೋ ಅಡಿಗಳ್: ಎಂ. ವರದರಾಜನ್ | ಲಕ್ಷ್ಮೀನಾಥ ಬೇಜ್ ಬರೂವಾ: ಹೇಮ ಬರೂವಾ | ಕಬೀರ: ಪ್ರಭಾಕರ ಮಾಚ್ವೆ | ತೋರುದತ್: ಪದ್ಮಿನೀ ಸೇನ್‌ಗುಪ್ತ | ಪ್ರೇಮಚಂದ್: ಪ್ರಕಾಶ ಚಂದ್ರಗುಪ್ತ | ವೀರೇಶ ಲಿಂಗಂ: ವಿ. ಆರ್. ನಾರ್ಲ | ವೇಮನ: ವಿ. ಆರ್. ನಾರ್ಲ | ಪೋತನ: ಡಿ. ವೆಂಕಟಾವಧಾನಿ | ಗಾಲಿಬ್: ಎಂ. ಮುಜೀಬ್ | ಮೀರಾಬಾಯಿ: ಉಷಾ ನಿಲ್ಸನ್ | ಷಾಲತೀಫ್: ಕಲ್ಯಾಣ್ ಬಿ. ಅದ್ವಾನಿ | ಈಶ್ವರಚಂದ್ರ ವಿದ್ಯಾಸಾಗರ್: ಹಿರಣ್ಮಯ ಬ್ಯಾನರ್ಜಿ | ಚಂಡೀದಾಸ: ಸುಕುಮಾರ್‌ಸೇನ್ | ಪ್ರಮಥ ಚೌಧರಿ: ಅ. ಮುಖ್ಯೋಪಾಧ್ಯಾಯ | ಭಾರತೇಂದು ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರ: ಮದನ್ ಗೋಪಾಲ್ | ಜೀವನಾನಂದ ದಾಸ್: ಚಿ. ದಾಸ್‌ಗುಪ್ತ | ಕುಮಾರನ್ ಆಶಾನ್: ಕೆ. ಎಂ. ಜಾರ್ಜ್ | ಕಾಜೀನಜರುಲ್ ಇಸ್ಲಾಮ್: ಗೋ. ಹಾಲ್ದಾರ್ | ನಜೀರ್ ಅಕಬರಾಬಾಡಿ: ಮಹಮ್ಮದ್ ಹಸನ್ | ಕಂಬನ್: ಎಸ್. ಮಹಾರಾಜನ್ | ಜಯದೇವ: ಸುನಿತ್ ಕುಮಾರ್ ಚಾಟರ್ಜಿ | ಚಂದು ಮೆನನ್: ಟಿ. ಸಿ. ಎಸ್. ಮೆನನ್ | ಮಹರ್ಷಿ ದೇವೇಂದ್ರನಾಥಠಾಕೂರ್: ನಾ. ಚೌಧುರಿ | ನಮ್ಮಾಳ್ವಾರ್: ಅ. ಶ್ರೀನಿವಾಸ ರಾಘವನ್ | ಬಾಣ ಭಟ್ಟ: ಕೆ. ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ | ನಾನಾಲಾಲ: ಯು. ಎಂ. ಮುಣಿಯಾರ್ | ಬಂಕಿಮಚಂದ್ರ ಚಟರ್ಜಿ ಸುಬೋಧಚಂದ್ರ ಸೆನ್‌ಗುಪ್ತ | ಶ್ರೀ ಅರವಿಂದರು: ಮನೂಜ್‌ದಾಸ್ | ಭಾರತಿ: ಪ್ರೇಮಾ ನಂದಕುಮಾರ್ | ಮಾಣಿಕ ವಾಚಕರು: ಜಿ. ವನ್ಮೀಕನಾಥನ್ | ಫಕೀರ ಮೋಹನ ಸೇನಾಪತಿ: ಮಾಯಾಧರ್ ಮಾನ್‌ಸಿನ್ಹಾ | ಮಾಣಿಕ ವಂದ್ಯೋಪಾಧ್ಯಾಯ: ಸರೋಜ ಮೋಹನ್ ಮಿತ್ರ | ಸರೋಜಿನಿ ನಾಯಿಡು: ಪದ್ಮಿನಿ ಸೇನ್‌ಗುಪ್ತ | ಪುರಂದರ ದಾಸರು; ಜಿ. ವರದರಾಜ ರಾವ್.

(ಇವು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿಯೂ ದೊರೆಯುತ್ತವೆ)